O/C-81

Nighing
Bermuda
Sem du general
set

The Institute of Medical Colleges
LIBRARY
Toronto, Ontario

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/p3p4zapiskiimpera09impe

ЗАПИСКИ

XVIII
245.

ИМПЕРАТОРСКАГО

РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

ТОМЪ IX.

ВЫПУСКИ ТРЕТІЙ и ЧЕТВЕРТЫЙ.

НОВАЯ СЕРІЯ.

ТРУДЫ

ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГІИ

ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТІЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ

КНИГА ВТОРАЯ.

1896.

Съ 3 таблицами и 65 рисунками въ текстѣ.

19619

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).
1897.

1955 г.

Напечатано по распоряженію Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.
17-го апрѣля 1896 года.

Секретарь *В. Дружининъ.*

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
JUN 6 1983
Toronto, Ontario

СОДЕРЖАНІЕ.

стр.

Чл. сотр. **Е. К. Рѣдинъ**, Профессоръ Никодимъ Павловичъ Кондаковъ. Къ тридцатилѣтней годовщинѣ его учено-педагогической дѣятельности 1

» » » Мозаики равеннскихъ церквей (табл. I. II) 41

Чл.-сотр. **Б. В. Фармаковскій**, Стѣнная живопись Микенской эпохи (табл. III). 265

Чл.-сотр. **М. И. Ростовцевъ**, Замѣтка о росписяхъ керченскихъ катакомбъ . . 291

Чл.-сотр. **Д. В. Айналовъ**. По поводу фрагмента стѣнной живописи, изданнаго Б. В. Фармаковскимъ 299

Д. чл. **С. А. Жебелевъ**, Теорія Фуртвенглера о копіяхъ греческихъ статуй . . . 303

Библіографія. Corpus Inscriptionum Atticarum. Supplementa voluminis alterius (= Vol. IV pars altera).—**А. Н. Щукарева** 321

Inscriptiones Graecae insularum maris Aegei. Fasc. primus. Inscriptiones Graecae insularum Rhodi, Chalces. Carpathi cum Saro, Casi.—**А. Н. Щукарева** 324

Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. I. II. III, 1.—**А. Н. Щукарева** 326

Die Wiener Genesis herausgegeben von W. Ritter von Hartel und Fr. Wickhoff.—**Г. Ф. Церетели**. и **С. Ж.** 329

Die Inschriften von Pergamon = Alterthümer von Pergamon. VIII, 2—**С. Ж** 336

Pausaniae Graeciae descriptio. Ed. H. Hitzig et H. Bluemner. Liber primus: Attica.—**С. Ж** 338

La Glyptothèque Ny-Carlsberg fondée par C. Jacobsen. Les monuments antiques. Choix et texte de P. Arndt, livr 1. 2. 3.—**С. Ж** 340

Die Reliefs der Traiansäule herausgegeben und erklärt von C. Cichorius. I Tafelband. II Textband.—**С. Ж**. . 341

Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom herausgegeben von E. Petersen, Alfr. von Domaszewski, G. Calderini.—**С. Ж** 342

стр.

Molinier, Em. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V-e à la fin du XVIII-e siècle. I. Ivoires.—С. Ж..... 343

Церетели, Григорій. Сокращенія въ греческихъ рукописяхъ, преимущественно по датированнымъ рукописямъ С.-Петербурга и Москвы.—С. Ж..... 345

Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей. Т. XIX.—С. Ж.. 347

Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ. I.—С. Ж..... 347

Новыя книги..... 350

Протоколы засѣданій Отдѣленія археологіи древне-классической, византійской и западно-европейской за 1895 годъ..... 355

ПРОФЕССОРЪ НИКОДИМЪ ПАВЛОВИЧЪ КОНДАКОВЪ.

КЪ ТРИДЦАТИЛѢТНЕЙ ГОДОВЩИНѢ ЕГО УЧЕНО ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДѢЯТЕЛЬНОСТИ.

Чл.-сотр. Е. К. Рѣдина.

11-го октября 1896 года исполняется тридцатилѣтіе ученой и педагогической дѣятельности профессора Н. П. Кондакова. Императорское Русское Археологическое Общество, высоко цѣня труды своего сочлена, неоднократно удостоивало наиболѣе значительные изъ нихъ высшей своей награды. Исполняя желаніе редакціи „Трудовъ Отдѣленія археологіи древне-классической, византійской и западно-европейской", мы предлагаемъ нижеслѣдующій очеркъ тридцатилѣтней дѣятельности Н. П. на научномъ поприщѣ.

Никодимъ Павловичъ Кондаковъ родился въ 1844 году, въ Новоскольскомъ уѣздѣ, Курской губерніи [1]). Первоначальное образованіе онъ получилъ въ приходскомъ училищѣ въ Москвѣ, затѣмъ во 2-й Московской гимназіи, что на Разгуляѣ, и, по окончаніи въ ней курса, поступилъ въ 1861 году въ Московскій университетъ по историко-филологическому факультету. Въ бытность свою въ университетѣ слушалъ лекціи по исторіи искусствъ приватъ-доцента К. К. Гёрца, но главнымъ направленіемъ своихъ спеціальныхъ занятій по этому предмету обязанъ Ѳ. И. Буслаеву. По окончаніи курса кандидатомъ, Н. П. Кондаковъ преподавалъ, съ 1865 по 1870 годъ, русскій языкъ и словесность во 2-й Московской гимназіи и военномъ Александровскомъ училищѣ, а также русскую исторію съ археологіею въ Московской школѣ

---

[1]) При составленіи настоящаго очерка главными источниками служили: труды проф. Кондакова и біографическія замѣтки съ перечнемъ его трудовъ: Маркевича въ его «Двадцатипятилѣтіи Императорскаго Новороссійскаго университета» (Зап. Имп. Н. У. LIII, 302—305) и самого проф. Кондакова въ «Біографическомъ словарѣ профессоровъ и преподавателей Императорскаго С.-Петербургскаго университета», Спб., 1896, I, 337—340.

живописи и ваянія. Въ 1867 году имъ была сдѣлана первая поѣздка за-границу для изученія памятниковъ классическаго искусства.

Уже первыя работы Н. П. Кондакова касаются того предмета, который впослѣдствіи составилъ излюбленную его спеціальность, христіанской археологіи вообще и памятниковъ византійскаго искусства въ частности. Въ эту область занятій, какъ имѣющую наиболѣе важное отношеніе для изученія отечественныхъ памятниковъ, очевидно, направлялъ его Ѳ. И. Буслаевъ, капитальнымъ трудомъ котораго, составляющимъ эпоху въ исторіи русской археологической науки: „Общія понятія о русской иконописи", открывается тотъ журналъ, гдѣ помѣщены первыя работы Н. П. Кондакова. Это статьи, напечатанныя въ „Сборникѣ на 1866 годъ, изданномъ Обществомъ древне-русскаго искусства при Московскомъ Публичномъ музеѣ": 1) Древне-христіанскіе храмы, 2) Православное искусство въ Сербіи, 3) Англо-саксонскій крестъ VIII столѣтія. Всѣ три статьи характера критическо-библіографическаго.

Въ первой статьѣ авторъ весьма подробно излагаетъ содержаніе трудовъ Гюбша [1]) и Мотеса [2]) о христіанскихъ храмахъ, извлекая изъ нихъ лишь наиболѣе существенныя мѣста—обобщенія и вводя въ силу этого читателя непосредственно въ основу вопроса; при этомъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, авторомъ высказывается уже и собственная точка зрѣнія на тотъ или иной вопросъ.

Во второй статьѣ, на основаніи работъ Канитца [3]), Н. П. Кондаковъ знакомитъ съ памятниками сербскаго искусства, находившагося въ тѣсной связи съ искусствомъ византійскимъ и отчасти западнымъ; стиль западной архитектуры и орнаментовъ въ сербскихъ памятникахъ самостоятельно отмѣчается въ русскомъ памятникѣ—Дмитріевскомъ соборѣ во Владимірѣ-на-Клязьмѣ. Въ третьей статьѣ авторъ знакомитъ на основаніи труда Дитриха [4]) съ замѣчательнымъ англо-саксонскимъ крестомъ VIII в., въ г. Рутвеллѣ, въ древнемъ Нортумберландѣ, возвышающемся на четыреугольномъ обелискѣ.

Въ 1870 г. Никодимъ Павловичъ былъ приглашенъ на каѳедру теоріи и исторіи искусствъ въ Императорскій Новороссійскій университетъ. 9 сентября 1871 г. имъ была прочтена здѣсь вступительная

---

[1]) Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen etc., Karlsruhe, 1862.

[2]) Mothes, Die Basilikenform, ihre Vorbilder und Entwickelung, Leipzig, 1865.

[3]) Kanitz, Serbiens byzantinische monumente, Wien, 1862 и др.

[4]) Dietrich, De cruce Ruthvellensi et de auctore versuum in illa inscriptorum qui ad passionem Domini pertinent... Marburgi, 1865.

лекція на тему: „Наука классической археологіи и теорія искусства“. Эта лекція служитъ блестящимъ введеніемъ къ послѣдующей дѣятельности его и какъ ученаго, и какъ университетскаго преподавателя. Она—свидѣтельство того, какъ глубоко и основательно подготовленъ былъ начинающій профессоръ къ своей будущей дѣятельности, какъ широко онъ охватывалъ свой предметъ. Лекція эта въ то же время—историческій документъ для исторіи преподаванія исторіи искусствъ въ нашихъ университетахъ. Хотя со времени чтенія этой лекціи прошло уже 25 лѣтъ, въ теченіе которыхъ интересъ къ исторіи искусства болѣе возросъ въ нашемъ обществѣ, но еще и теперь во многомъ остаются вѣрными высказанныя въ ней положенія. И въ наше время приходится повторять, „что только непосредственное преподаваніе предмета можетъ создать болѣе или менѣе обширный кругъ читателей, составить наукѣ репутацію насущно необходимой для образованнаго человѣка, каковою теперь и признается наука исторіи искусства на Западѣ“ (стр. 3—4) [1]).

Въ указанной лекціи авторъ указываетъ на то, что теорія искусства стоитъ въ тѣсной связи съ его исторіей и лишь, почерпая факты въ ней, можетъ являться дѣйствительной наукой; далѣе, что наука исторіи искусствъ солидарна съ другими историческими науками; этимъ опредѣляется ея характеръ и предстоящія ей задачи. Лекцію свою Никодимъ Павловичъ заканчиваетъ указаніемъ на то, какого состоянія наука классической археологіи достигла за послѣднія двадцать пять лѣтъ.

Въ 1893 году Н. П. Кондаковъ защитилъ въ Московскомъ университетѣ магистерскую диссертацію: Памятникъ Гарпій изъ Малой Азіи и символика греческаго искусства. Опытъ исторической характеристики (Одесса, 1873). Въ этомъ сочиненіи авторъ задался цѣлью разсмотрѣть знаменитые надгробные рельефы, извѣстные въ исторіи греческаго искусства подъ именемъ „Памятники Гарпій“. Критически оцѣнивъ предшествовавшую литературу касательно этого памятника и давъ краткій очеркъ ликійской миѳологіи, Н. П. Кондаковъ предлагаетъ сначала внѣшнее описаніе памятника и украшавшихъ его скульптуръ, а затѣмъ подробно разбираетъ сюжеты западной и восточной сторонъ и угловыя фигуры сѣверной и южной, причемъ, на основаніи этого разбора, имъ уясняются многіе вопросы, касающіеся символики

[1]) Ср. замѣчанія Н. П. Кондакова тождественнаго характера по поводу реферата Прохорова на 2 археол. съѣздѣ. Труды 2 арх. съѣзда въ Петербургѣ, Спб., 1881, вып. 2, 42.

*

древняго искусства. Въ заключительной главѣ изслѣдуется стиль памятника Гарпій и время его происхожденія. „Возобновляя теперь,— говоритъ авторъ,—вновь вопросъ о памятникѣ Гарпій, который, по нашему окончательному убѣжденію, еще долго будетъ занимать науку, мы не имѣемъ претензіи представить разсужденіе всестороннее, тѣмъ менѣе результаты окончательные и характеристику рѣшающую. Тамъ, гдѣ ошибались ученые съ такими знаніями, какъ у Гергарда и Панофки, и такими блестящими талантами, какъ у Бахофена, простительно заблуждаться всякому. Нѣкоторые пункты памятника Гарпій и вообще не могутъ быть вполнѣ объяснены при современномъ положеніи науки древнѣйшаго греческаго искусства по недостатку аналогическихъ указаній въ памятникахъ, и мы поэтому за лучшее считали ограничивать попытки разъясненія такихъ пунктовъ предѣлами, за которыми начинаются лишь безполезныя и безплодныя гаданія. Основною задачею нашею былъ анализъ содержанія памятника въ его собственной сферѣ и историческая характеристика его отношеній къ аналогическимъ явленіямъ греческаго искусства вообще“. Все сочиненіе Н. П. Кондакова написано съ удивительнымъ критическимъ талантомъ, съ способностью глубокаго проникновенія въ смыслъ и содержаніе художественнаго произведенія.

Уже въ началѣ 70-хъ годовъ Н. П. Кондаковъ началъ практически интересоваться археологіей и посѣщать тѣ мѣста въ Россіи, гдѣ производились археологическія розысканія. Результатъ его наблюденій надъ самими розысканіями и открытіями, дѣлавшимися во время нихъ, находимъ, между прочимъ, въ его интересныхъ корреспонденціяхъ, помѣщавшихся въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ за 1874 г. [1]). Вопросу о древностяхъ, открытыхъ на югѣ Россіи—былъ посвященъ рефератъ Н. П. на второмъ археологическомъ съѣздѣ въ С.-Петербургѣ [2]): „О нѣкоторыхъ мелкихъ предметахъ древности, найденныхъ въ Аккерманѣ въ 1867 году“.

Перечисливъ всѣ найденные въ Аккерманѣ памятники, авторъ высказываетъ предположеніе, не былъ-ли Тирасъ, теперь Аккерманъ, простой факторіей той богатой общины, члены которой для своихъ торговыхъ цѣлей разсыпались по всей окружающей мѣстности, внизъ и вверхъ по Лиману и Днѣстру.

Заканчивая свое сообщеніе, онъ высказываетъ то общее положе-

---

[1]) Мы можемъ указать на письмо «Изъ Керчи» (13 авг., № 202) и «Съ Кавказскаго побережья» (№ 208).

[2]) Труды 2-го Петерб. арх. съѣзда, вып. I, отд. III, стр. 20—24, Спб. 1876.

ніе, котораго строго придерживался всегда въ своей дѣятельности практика-археолога въ примѣненіи къ другимъ вопросамъ: „Строгая провѣрка (различныхъ предположеній) въ связи съ постояннымъ контролемъ надъ всѣми крупными и мелкими находками въ данныхъ мѣстностяхъ одна въ состояніи поставить на прочныхъ основаніяхъ исторію этого уголка античнаго міра въ нашей родинѣ. Что бы ни утвердили эти разслѣдованія, всегда дѣйствительность, хотя и жалкая, лучше роскошныхъ, но праздныхъ мечтаній и толковъ, поддерживаемыхъ притомъ зачастую мотивами, чуждыми наукѣ“ (стр. 24).

Въ 1873 г. Н. П. предпринялъ поѣздку въ Грузію, съ цѣлью изученія архитектуры грузинскихъ церквей. Результатомъ этого изученія было его сочиненіе, помѣщенное въ Трудахъ Имп. Московскаго Археол. Общ. (т. VI, 1876 г.). Это сочиненіе, какъ и большая часть послѣдующихъ, въ наукѣ археологіи, является оригинальнымъ, вносящимъ много новаго и вѣрнаго для пониманія грузинской архитектуры, ея происхожеенія, ея значенія. Наука археологіи для грузинской архитектуры со времени Дюбуа де-Монперё [1]) сдѣлала весьма мало. Броссе въ своемъ трудѣ [2]) касается почти исключительно эпиграфическихъ памятниковъ; художественное изданіе Гримма [3]) не предлагаетъ ничего новаго по части научныхъ выводовъ и опредѣленій; Іосселіани въ различныхъ своихъ статьяхъ не даетъ, собственно, никакихъ археологическихъ свѣдѣній; въ изданіи князя Гагарина краткій текстъ повторяетъ Дюбуа. „За Дюбуа и притомъ единственно за нимъ, — говоритъ проф. Кондаковъ, —остается заслуга научнаго разсмотрѣнія церковныхъ памятниковъ“. Но наука археологіи, въ той части, которая должна была служить для Дюбуа основаніемъ, исторія византійскаго искусства, была несовершенной; отсюда, по словамъ автора, слѣдуетъ a priori, что постановка вопроса о грузинской архитектурѣ далеко не можетъ соотвѣтствовать требованіямъ современной науки... одни роскошныя изданія памятниковъ безъ подробной критической ихъ оцѣнки, еще не создаютъ науки археологіи; изданіе матеріаловъ дѣло само по себѣ полезное, но оно должно идти рука объ руку съ разработкой ихъ, иначе эти матеріалы попрежнему останутся сырьемъ. Между тѣмъ, въ подобномъ застоѣ вопроса есть и своя опасность, — онъ способствуетъ укорененію неправильныхъ или искаженныхъ взглядовъ, которые съ особеннымъ усердіемъ поддерживаются диллетантизмомъ; поль-

---

[1]) Dubois de Montpereu, Voyage autor du Caucase. Paris, 1839.

[2]) Voyage archéologique en Transcause etc.

[3]) Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie, St.-Pétersbourg, 1859.

зуясь отсутствіемъ критики и всякихъ точныхъ свѣдѣній, онъ распложаетъ тогда особенно много суевѣрій“ (стр. 214). Задачею труда Н. П. Кондакова было представить систематическій обзоръ архитектурныхъ памятниковъ Грузіи, историческій анализъ ихъ и указать на отношенія грузинской архитектуры къ исторіи христіанскаго искусства.

Задача выполнена строго научно и трудъ Н. П. является вкладомъ въ науку археологіи. Краткіе результаты его изложены въ изданіи „Русскія Древности въ памятникахъ искусства, издаваемыя графомъ И. Толстымъ и Н. Кондаковымъ“, вып. 4 (Спб., 1891); въ качествѣ дополненія здѣсь присоединено описаніе отдѣльныхъ памятниковъ и многочисленныя иллюстраціи, впервые воспроизводящія замѣчательные рисунки-копіи архитектора Норева, исполненные имъ еще въ 1847—1848 г.г. Основнымъ положеніемъ автора является то, что грузинская архитектура представляетъ одну изъ многочисленныхъ вѣтвей византійскаго искусства, на національной основѣ выработавшую оригинальныя типическія особенности, которыя и даютъ ей право на самостоятельное мѣсто въ исторіи искусства, что въ ней есть движеніе, исторія, а не одно только мертвое повтореніе оцепенѣвшихъ формъ, какъ принято глядѣть на все восточное вообще и византійское въ частности.

Разсматривая грузинскіе храмы въ ихъ архитектурныхъ планахъ, изслѣдователь находитъ, что они въ этомъ отношеніи наименѣе оригинальны и тѣснѣе всего примыкаютъ къ памятникамъ собственно византійской архитектуры; грузинская архитектура усвоила себѣ планъ, выработанный византійскою архитектурою во второмъ періодѣ ея развитія, планъ базилики съ куполомъ, купольнаго продолговатаго зданія; типичность грузинскихъ храмовъ, заключается, главнымъ образомъ, въ ихъ внѣшнемъ видѣ; въ стремленіи къ выработкѣ внѣшняго вида зданія грузинская архитектура слѣдовала тѣмъ же новымъ принципамъ, незнакомымъ первоначальному византійскому искусству, какимъ слѣдовала и западно-европейская, такъ-называемая романская архитектура въ средніе вѣка; архитектурная орнаментація внутренности грузинской церкви отличается крайней бѣдностью; она сохраняетъ вполнѣ всѣ черты поздняго византинизма; способы церковныхъ росписей не отличаются ничѣмъ отъ византійскихъ, какъ тѣ сложились въ позднѣйшемъ періодѣ его развитія; грузинская живопись представляетъ крайній упадокъ византійскаго стиля. Не перечисляя далѣе всѣхъ результатовъ указываемаго труда, приведемъ лишь заключительныя слова его: „Намъ остается лишь пожелать, чтобы наука археологіи взялась, наконецъ, рѣшительно за эти важнѣйшіе вопросы христіанскаго искусства, ка-

ковы вѣтви византійскаго искусства въ славянскихъ земляхъ, Россіи, Грузіи, Италіи и пр. Кромѣ высокаго обще-историческаго интереса, эти вѣтви дадутъ и обильный художественный матеріалъ, который съ пользой можетъ быть разрабатываемъ въ настоящее время, когда ясна стала необходимость основать развитіе будущихъ формъ на изученіи великаго прошлаго, и когда попытки къ созданію оригинальныхъ произведеній въ области христіанскаго искусства все еще даютъ одинъ пустоцвѣтъ" (стр. 267). Это пожеланіе автора не осталось безрезультатно; оно отчасти исполнилось благодаря трудамъ другихъ ученыхъ, а, главнымъ образомъ, въ его собственныхъ. Однимъ изъ главнѣйшихъ трудовъ Н. П. Кондакова является его изслѣдованіе въ области исторіи византійскаго искусства, открывающее собою эпоху для византиновѣдѣнія. Это „Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей" (Одесса, 1876). Для подготовленія къ этому труду матеріала, для изученія памятниковъ Н. П. получилъ заграничную командировку (съ 1 марта 1875 г. по 1 августа 1876 г.). Для болѣе яснаго представленія о томъ, что внесено было имъ изъ результатовъ его заграничныхъ занятій, мы обратимся къ его отчетамъ объ этой командировкѣ.

„Оканчивая свои работы по вопросу о терракотахъ, — говоритъ Н. П. Кондаковъ [1]), — я одновременно занимался памятниками для будущаго моего труда по исторіи византійской миніатюры. Несомнѣнно, что этотъ отдѣлъ памятниковъ представляетъ наибольшую важность въ исторіи византійскаго искусства уже потому, что всѣ остальныя художественныя производства этого искусства не даютъ подобной непрерывной серіи памятниковъ, въ которой возможно было бы прослѣдить на значительномъ пространствѣ времени развитіе искусства; таковы: монументальная живопись, какъ мозаики, такъ и фрески, издѣлія изъ слоновой кости, рѣзьба на деревѣ, эмаль, металлическія производства и пр., хотя иныя изъ этихъ производствъ и представляютъ за то памятникъ самаго ранняго византійскаго искусства. Напротивъ того, миніатюра, и по сравнительной многочисленности произведеній этого рода, которыя идутъ въ непрерывной послѣдовательности, особенно съ начала IX-го и по XIII-й вѣкъ включительно, и по опредѣлимости ихъ датъ, и особенно по ясности сюжетовъ, истолковываемыхъ при помощи текста, который эти миніатюры иллюстрируютъ или сопровождаютъ, — представляетъ всѣ выгоды для изученія черезъ ея произ-

[1]) Отчетъ (съ 1 марта по 1 сент. 1875), отд. отт. изъ XVIII т. Зап. Имп. Нов. Унив., Одесса, 1876.

веденія исторіи византійскаго искусства. Важнѣйшая область археологіи этого искусства — *иконографія* какъ выработалась окончательно послѣ иконоборческой эпохи въ этого рода произведеніяхъ, такъ, поэтому, и въ нихъ, главнымъ образомъ, можетъ быть изучена. Но, при подобной важности своихъ прозведеній, византійская миніатюра доселѣ не была еще предметомъ отдѣльнаго научнаго изученія, за исключеніемъ частныхъ изслѣдованій, принадлежащихъ Россіи... Съ своей стороны, отправляясь отъ той точки зрѣнія, что современная наука въ результатѣ всѣхъ изслѣдованій доселѣ не можетъ ясно отвѣчать на вопросы о томъ, что такое византійское искусство, гдѣ его начало и конецъ, въ чемъ заключалось его развитіе и значеніе, я полагалъ необходимымъ къ разрѣшенію этихъ вопросовъ идти путемъ частныхъ изслѣдованій на почвѣ отдѣльныхъ производствъ, какъ-то: мозаикъ, миніатюръ и пр., возможно точно выдѣляя чисто-византійскіе отъ общехристіанскаго искусства въ древнѣйшую эпоху, отъ древне-христіанскаго, романскаго, такъ-называемой римской школы и проч., при чемъ миніатюра лучше всѣхъ другихъ произведеній выдѣляетъ византійскій типъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, находя главнѣйшій интересъ византійскаго искусства въ его иконографіи, я поставилъ задачею осмотрѣть возможно большее количество памятниковъ этого рода въ европейскихъ библіотекахъ и, считая недостаточнымъ обозрѣвать область византійской миніатюры исключительно по особенностямъ стиля, полагалъ желательнымъ, если возможно, открыть существованіе извѣстныхъ редакцій, черты различія въ типахъ по мѣсту и времени происхожденія, съ тѣмъ, чтобы опредѣлить и вообще то историческое движеніе, которое существовало въ этой области неизмѣнно, что бы ни говорили о византійской традиціонности и мертвенности".

Имѣя въ виду указанныя цѣли, Н. П. Кондаковъ производилъ свои изслѣдованія греческихъ иллюстрированныхъ рукописей въ вѣнской Hof-Bibliothek, въ библіотекахъ: св. Марка въ Венеціи, канцеляріи греческой церкви въ Венеціи, амброзіанской въ Миланѣ, Падуанскаго собора, въ Парижской національной, лаврентіанской во Флоренціи, ватиканской въ Римѣ и др., въ Британскомъ музеѣ. Въ дополненіе къ этимъ работамъ онъ изучалъ мозаики церкви св. Марка въ Венеціи, которыя играютъ весьма важную роль въ исторіи византійскаго искусства и которыя, по его мнѣнію, не принадлежатъ какой-то особой школѣ живописи, находящейся подъ сѣвернымъ вліяніемъ; изучалъ [1]) мозаики Рима, Равенны — съ

---

[1]) 2-й отчетъ (съ 1 сент. 1875 по 1 марта 1876).

точки зрѣнія какъ формъ и сюжетовъ древне-христіанскаго искусства въ нихъ сохраненныхъ и развитыхъ, такъ и опредѣленій того, какъ этотъ элементъ развивался въ такъ-называемой „римской“ школѣ искусства; съ другой стороны, онъ имѣлъ въ виду выдѣлить и опредѣлить тотъ новый привходящій элементъ въ мозаикахъ Равенны V—VI в., который долженъ именоваться древне-византійскимъ искусствомъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, найти вліяніе этого элемента въ мозаикахъ Рима за эпоху отъ VII—IX в.

Далѣе Н. П. Кондаковъ занимался изученіемъ барельефовъ христіанскихъ саркофаговъ, стиля, сюжетовъ и иконографическихъ типовъ въ барельефахъ рѣзной деревянной двери въ базиликѣ св. Сабины въ Римѣ, и вновь мозаиками, сохраняющимися въ различныхъ церквахъ Италіи [1]): соборовъ св. Юста въ Тріестѣ, св. Марка въ Венеціи, церкви на о. Торчелло и Мурано близъ Венеціи, во флорентинскомъ бантистеріи, въ Луккѣ и въ нѣкоторыхъ церквахъ Рима: св. Марка, св. Петра въ Узѣхъ и пр., собора въ Салерно, капеллы Палатинской или дворцовой въ Палермо, Марторана или св. Маріи Адмиральской тамъ же, собора въ Монреалѣ, собора въ Чефалу и др. Всѣ эти мозаики изучены имъ въ отношеніи стиля, иконографіи, техники, и въ отношеніи вопроса о ихъ происхожденіи. Общіе его выводы по всѣмъ этимъ вопросамъ таковы: всѣ эти мозаики Италіи суть несомнѣнныя произведенія византійскаго искусства; всѣ онѣ, за немногими исключеніями, ограничиваются воспроизведеніемъ выработанныхъ и узаконенныхъ византійскихъ формъ и типовъ, а также композицій сюжетовъ евангельскихъ и библейскихъ; общность византійскаго происхожденія мозаикъ разныхъ мѣстностей Италіи доказывается, главнымъ образомъ, тождествомъ техническимъ.

„Исторія византійскаго искусства“ Н. П. Кондакова, по общему признанію всѣхъ писавшихъ о ней, является произведеніемъ замѣчательнымъ. Въ немъ впервые надлежащимъ образомъ устанавливается исторія византійскаго искусства, отмѣчаются главныя эпохи его и даются блестящія характеристики ихъ, устанавливается ближайшая связь различныхъ памятниковъ искусства—монументальной и мелкой производительности, намѣчаются пути византійской иконографіи въ ея отношеніи къ литературѣ, церковной догмѣ и т. д., затрогивается попутно масса вопросовъ, касающихся исторіи, быта, религіи Византіи, отношенія ея памятниковъ къ памятникамъ Запада.

„Смѣло можно сказать,—говоритъ В. В. Стасовъ,—во всей евро-

---

[1]) 3-й отчетъ (съ 1 марта по 1 августа 1876 г.).

пейской литературѣ нѣтъ книги о византійской миніатюрной живописи, равной этой по изумительно обширному знакомству съ византійскими рукописями европейскихъ библіотекъ. Все, что писано объ этомъ предметѣ по-французски, по-нѣмецки, по-англійски и по-итальянски, представляется лишь небольшими, частными отрывками. Профессоръ Кондаковъ изучалъ заразъ и подлинные памятники, и все, что о нихъ было писано" [1]). „Никто болѣе проф. Кондакова,—говоритъ Байэ въ рецензіи на эту книгу во французскомъ переводѣ [2]),—не видѣлъ и не изучалъ болѣе рукописей съ византійскими миніатюрами, никто не можетъ говорить съ большей компетенціей, чѣмъ онъ, и большая часть главъ этихъ двухъ томовъ бросаетъ новый свѣтъ на исторію развитія византійской живописи". „Это сочиненіе,—по словамъ Шпрингера въ предисловіи къ французскому переводу,—правда, трактуетъ объ одной только вѣтви византійскаго искусства, миніатюрахъ; но относительно такой, о которой до сихъ поръ были самыя смутныя и поверхностныя представленія; авторъ поучаетъ насъ смотрѣть на эти миніатюры, какъ на продуктъ византійской цивилизаціи; онъ указываетъ намъ на связь ея съ умственнымъ состояніемъ народа и высшаго класса; онъ заставляетъ проходить предъ нашими глазами не только наиболѣе излюбленныя формы этого искусства, но и указываетъ на всѣ измѣненія, которымъ подвергалось оно въ теченіе вѣковъ; мы обязаны, такимъ образомъ, Кондакову, если не полной исторіей византійскаго искусства, то весьма драгоцѣнной и существенной частью ея" (стр. 7). „Всѣ компетентные люди,—говоритъ онъ же,—согласны признать, что книга Кондакова представляетъ намъ исторію византійскаго искусства въ новомъ свѣтѣ, безконечно болѣе блестящемъ, чѣмъ представляли ее доселѣ" (стр. 12). Дѣйствительно, чтобы оцѣнить новый методъ проф. Кондакова, нужно знать точку зрѣнія и пріемы прежнихъ изслѣдователей византійской миніатюры. Въ предисловіи къ своему сочиненію (во франц. перев. во 2-й главѣ) [3]) авторъ дѣлаетъ обзоръ трудовъ прежнихъ изслѣдователей: „онъ указываетъ точку зрѣнія и пріемы извѣстныхъ старыхъ археологовъ, какъ Монфоконъ и Дюканжъ; опредѣляетъ значеніе капитальныхъ работъ д'Аженкура, Дидрона, Лабарта; далѣе, нѣмецкой школы—Румора, Ваагена, Шнаазе, Унгера; указываетъ труды „русской школы", въ особенности Буслаева, и развѣ только у нашего

---

[1]) В. В. Стасовъ, Собраніе сочиненій, Спб., 1894, II, 726.

[2]) Byz. Zeitschr., V (1896), 192.

[3]) Изложеніе этой главы заимствуемъ у автора критической замѣтки въ «В. Е.», 1887, I, 406—408.

ученаго находитъ широкій историческій пріемъ, который стремится объяснить произведенія искусства (въ настоящемъ случаѣ византійской миніатюры) въ связи съ идеальнымъ настроеніемъ вѣка и съ содержаніемъ литературы. Прежніе историки отчасти заняты были еще первоначальнымъ приведеніемъ въ извѣстность самаго матеріала, и хотя доставили въ этомъ отношеніи высокозамѣчательные труды, какъ д'Аженкуръ, но далеко не владѣли запасомъ свѣдѣній, которыя освѣтили бы историческія связи произведеній искусства, необходимыя для объясненія ихъ характера и содержанія. У другихъ присоединялось къ этому тенденціозное предубѣжденіе (какъ у нѣкоторыхъ нѣмецкихъ историковъ искусства), и въ результатѣ доходило до того, что историки византійской миніатюры отрицали за ней всякое національное значеніе, считая ея произведенія дѣломъ личной фантазіи рисовальщиковъ и ставили ее въ этомъ отношеніи ниже мозаики, эмали, издѣлій металлическихъ, въ которыхъ все-таки видѣли общій, слѣдовательно, національный стиль. Нашъ авторъ самымъ рѣшительнымъ образомъ отвергаетъ подобную точку зрѣнія. Онъ, напротивъ, придаетъ византійской миніатюрѣ важное историческое значеніе, во-первыхъ, потому, что съ внѣшней стороны ея произведенія, представляющія почти непрерывную нить отъ IV вѣка до самаго паденія византійской имперіи, въ древнемъ періодѣ византійскаго искусства восполняютъ пробѣлъ въ нѣсколько столѣтій, отъ которыхъ не сохранилось произведеній монументальнаго искусства; во-вторыхъ, потому, что, со стороны внутренней, византійская миніатюра заключаетъ въ себѣ всѣ данныя настоящаго художественнаго развитія, тѣсно связаннаго съ національнымъ характеромъ и эпохой, представляющаго историческую послѣдовательность явленій и тѣсную связь съ содержаніемъ литературы. Свою исторію византійской миніатюры Кондаковъ обставляетъ рядомъ художественныхъ и культурныхъ соображеній, которыя вполнѣ оправдываютъ его мысль. Начать съ того, что прежніе археологи, частью недостаточно знакомые съ византійской литературой и церковной жизнью, брали произведенія миніатюры въ отдѣльности и потому могли не усмотрѣть ихъ внутренняго значенія, т.-е. именно того, что давало имъ національно-художественный смыслъ. Нашъ авторъ указываетъ, что прежде всего произведенія миніатюры должны разсматриваться въ ихъ естественной связи, и если сравнивать по группамъ и въ хронологической послѣдовательности миніатюры евангелій, миніатюры менологіевъ, миніатюры псалтыри, миніатюры писаній отцовъ церкви и т. д., онѣ прежде всего представятъ извѣстную однородность, связь и развитіе, принадлежащее явленію типическому

и слѣдовательно, никакъ не случайному и только личному. Съ другой стороны, миніатюра тѣсно связана съ исторіей самого общества: она была по преимуществу церковная, какъ и въ дѣйствительности церковные интересы были въ тѣ вѣка господствующимъ элементомъ умственной и нравственной жизни общества. И въ этой области миніатюра вовсе не была результатомъ поощреній двора, какъ нѣкоторые историки ея думали, но, напротивъ, самостоятельнымъ созданіемъ монастырскаго искусства, которое развивалось подъ вліяніемъ господствовавшихъ надъ обществомъ настроеній и имѣло свою дѣятельную роль"...

Такова широкая постановка изучаемаго предмета у Н. П. Кондакова и къ какимъ результатамъ она приводитъ, уже было указано.

Не входя въ подробное изложеніе содержанія указаннаго труда, отмѣтимъ только, что въ немъ исторія византійской миніатюры разсмотрѣна во всей широтѣ, во всѣ періоды: въ древнѣйшую эпоху (IV—V в.), когда античное искусство возрождается на почвѣ Греціи, и Византія въ собственномъ смыслѣ еще не проявляетъ своего національнаго характера; въ періодъ процвѣтанія византійскаго искусства, открывающагося блестящей эпохой царствованія Юстиніана, въ иконоборческій періодъ, періодъ вторичнаго процвѣтанія (въ концѣ IX в.), начало котораго—эпоха блестящаго состоянія миніатюры, а конецъ — паденіе, ведущее къ окончательному разложенію художественныхъ формъ въ теченіе XIII—XIV в.

Трудъ этотъ, какъ упомянуто, переведенъ на французскій языкъ въ изданіи „Международной Библіотеки искусства" (Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, I—II, Paris, 1886—1891). Переводъ снабженъ, хотя, къ сожалѣнію, не многочисленными, но прекрасными иллюстраціями, отчасти заимствованными изъ приложеннаго къ русскому тексту альбома рисунковъ [1])—копій самого Н. П. Кондакова, отчасти новыми и многими исправленіями, дополненіями.

Нельзя не пожелать, чтобы этотъ трудъ съ введеніемъ новыхъ дополненій, касающихся новооткрытыхъ или становящихся теперь лишь извѣстными рукописей, а также другихъ отраслей византійскаго искусства, для уясненія которыхъ не мало поработалъ Н. П. Кондаковъ, былъ переизданъ на русскомъ языкѣ и чтобы честь перваго изданія болѣе или менѣе полной исторіи византійскаго искусства принадлежала русской наукѣ.

Трудъ Н. П. Кондакова въ настоящее время имѣетъ высокое зна-

---

[1]) XIV табл. рисунковъ, Одесса, 1877.

ченіе въ наукѣ, вліяніе его уже сказалось на Западѣ въ пробужденіи интереса къ изученію памятниковъ византійскаго искусства, въ изданіи ихъ, въ отдѣльныхъ монографіяхъ о нихъ: авторы послѣднихъ въ трудѣ нашего ученаго находятъ богатый источникъ, изъ котораго они почерпаютъ исходныя точки отправленія для своихъ изслѣдованій. Еще большее значеніе и важность имѣетъ „Исторія византійскаго искусства" для нашей археологической литературы. Уже первые рецензенты этого труда (по присужденію ему золотой медали въ Императорскомъ Русскомъ Археологическомъ Обществѣ) [1]) обратили по справедливости главное вниманіе на его значеніе въ этомъ отношеніи: „Для изучающихъ отечественную археологію,—говорятъ они,—знакомство, близкое и дѣльное, съ византійскою стариною представляется необыкновенно важнымъ и существенно необходимымъ во многихъ отношеніяхъ: Византія легла въ основу нашей общественной, церковно-исторической и художественной жизни, и поэтому каждый трудъ, посвященный ознакомленію насъ съ тѣми или другими византійскими источниками, заслуживаетъ полнаго уваженія и благодарности. Основаніе серьезному изученію у насъ византійскаго искусства положено, главнымъ образомъ, Буслаевымъ; изслѣдованія Ундольскаго, Виноградскаго и архимандрита Амфилохія, познакомили насъ съ нѣкоторыми византійскими рукописями, украшенными миніатюрами. Но никто изъ этихъ лицъ не имѣлъ въ своихъ рукахъ такого богатаго матеріала, какъ г. Кондаковъ, и никто изъ нихъ по этому самому не могъ обобщить собранныя ими данныя и дать имъ систематическую постановку" [2]).

Вслѣдъ за „Исторіей византійскаго искусства" появился рядъ другихъ трудовъ, касающихся отчасти древне-христіанскаго искусства, отчасти византійскихъ миніатюръ, отчасти византійской мозаики и классическаго искусства. Классическому искуству посвящена статья Н. П. Кондакова о мраморномъ рельефѣ изъ Пантикапеи [3]), относимомъ имъ на основаніи стилистическаго и художественно-миѳологическаго разбора—къ III—II в. до Р. Х., и докладъ, сдѣланный имъ на III Археологическомъ съѣздѣ въ Кіевѣ „О мелкихъ древностяхъ Кубанской и Терской областей" [4]). Въ этомъ докладѣ тонко подмѣчается отличіе стилей въ этихъ замѣчательныхъ древнихъ вещахъ, найденныхъ на кавказской почвѣ. Крупнымъ трудомъ по классической археологіи Н. П. Кондакова, напечатан-

---

[1]) Извѣстія Имп. Рус. Арх. Общ., X (Спб., 1884), протоколы, 74.

[2]) Ср. также отзывъ объ этомъ трудѣ въ «В. Е» 1887, I, 408.

[3]) Зап. Одесскаго Общ. Истор. и Древн. X (1877), 16—25.

[4]) Труды Третьяго Археологическаго съѣзда, Кіевъ, 1878, 139—146.

нымъ почти одновременно съ указаннымъ выше, является его сочиненіе „Греческія терракотовыя статуэтки въ ихъ отношеніи къ искусству, религіи и быту“ [1]). Подготовительныя работы къ этому сочиненію были дѣлаемы имъ во время той же заграничной научной командировки, о которой упоминалось выше. „Наука классической археологіи,—говоритъ Н. П. Кондаковъ [2]),—въ послѣдніе годы, видимо, оставляетъ на время формальное изученіе памятниковъ — исторія стилей, школъ доведена теперь въ этомъ отдѣлѣ до замѣчательной научной высоты — и переходитъ къ живому изученію глубокаго содержанія этихъ памятниковъ... Эти мелкія, ремесленныя производства классическаго міра, каковы терракоты, исполнявшіяся въ глинѣ посредствомъ оттиска съ модели, и потому назначавшіяся для распространенія въ народѣ, какъ наши лубочныя картинки, назначены со временемъ дать намъ, вмѣстѣ съ рисунками вазъ, истинное пониманіе греческой религіи въ ея общенародномъ содержаніи и въ историческомъ ея развитіи. Въ виду этой спеціальной цѣли будущей науки археологіи, въ настоящее время, когда открыто уже много памятниковъ этого рода, обзоръ ихъ представляетъ настоятельную потребность современнной науки. Съ этой цѣлью осмотрѣны мною коллекціи терракотовыхъ статуэтокъ и другихъ издѣлій въ глинѣ во всѣхъ посѣщенныхъ за этотъ періодъ мною собраніяхъ, какъ-то: Британскаго музея, Лувра, Австрійскаго музея искусствъ и художественной промышленности, Минцъ-кабинета въ Вѣнѣ и др.“

Всестороннюю оцѣнку сочиненія Н. П. Кондакова о греческихъ терракотахъ мы находимъ въ отзывѣ проф. И. В. Помяловскаго (по присужденію большой золотой медали въ Имп. Рус. Арх. Обществѣ) [3]). „Предъ нами новое произведеніе почтеннаго археолога (говорится въ отзывѣ), свидѣтельствующее объ его неустанномъ трудолюбіи и блистательно подтверждающее тѣ лестные приговоры, которые были произнесены надъ его прежними трудами со стороны спеціалистовъ, какъ отечественныхъ, такъ и иностранныхъ. Мало того, разсматриваемая работа показываетъ, что по мѣрѣ дальнѣйшихъ занятій г. Кондакова въ его спеціальности, по мѣрѣ расширенія его кругозора изученіемъ большаго и большаго количества античныхъ памятниковъ, совершенствуются его ученые пріемы, растетъ желаніе обобщенія. Это послѣднее явленіе съ особенною рѣзкостью проявляется въ разсматриваемомъ трудѣ, что зависитъ, помимо преуспѣянія самого автора, и отъ избран-

---

[1]) Зап. Одес. Общ. Истор. и Древн. XI (1879), 75—179.

[2]) 1-й отчетъ, стр. 2.

[3]) Изв. Имп. Рус. Арх. Общ., X, 320—323.

ной имъ темы: масса, почти необозримая, статуэтокъ изъ обожженной глины, содержанія и значенія безконечно разнообразнаго, уже по своей загадочности не дозволяла разсматривать себя внѣ ея отношенія къ другимъ произведеніямъ античнаго искусства, не допускала объясненій безъ принятія во вниманіе отношенія изображаемаго къ древней религіи—поколику изображенія бываютъ заимствованы изъ области культа и миѳологіи и къ древнему быту—поколику они изображаютъ обыденныя житейскія сцены, вродѣ современнаго жанра. Въ указаніи этой связи и этого отношенія и лежитъ, на мой взглядъ, вся прелесть изложенія автора: читатель съ наслажденіемъ слѣдитъ, какъ вся, представляющаяся на первый взглядъ безформенною, масса древнихъ терракотъ подъ строго методическимъ изслѣдованіемъ г. Кондакова, мало-по-малу, расчленяется, какъ каждый ея отдѣлъ ставится въ органическую связь съ другимъ и въ непосредственное отношеніе къ цѣлому и какъ, наконецъ, умственному взору читателя представляется въ ясныхъ и опредѣленныхъ чертахъ значительный отдѣлъ древней пластики, уясняется его значеніе въ ряду другихъ произведеній греческой техники, раскрывается смыслъ и содержаніе входящихъ въ его область предметовъ. Само собою разумѣется, что при достиженіи всего этого авторъ не могъ обойтись безъ гипотезъ, но его предположенія и совершенно раціональны, и въ большинствѣ случаевъ убѣдительны. Они, дѣйствительно, являются тамъ, гдѣ точное знаніе оказывается недостаточнымъ, гдѣ предварительно авторомъ испробованы различныя возможности рѣшенія того или другого вопроса и гдѣ единственнымъ путемъ къ этому рѣшенію представляется путь гипотетическій. Въ этомъ отношеніи весьма поучительно сличеніе пріемовъ автора съ пріемами цѣлой школы археологовъ, долгое время господствовавшей въ Западной Европѣ, однимъ изъ важнѣйшихъ представителей которой является извѣстный Панофка. Сравнивая гипотезы г. Кондакова съ мечтаніями Панофки, видишь наглядно, какая бездна отдѣляетъ строгую методику отъ досужихъ комбинацій, представляющихся всякому умному человѣку какъ бы сами собою. Такимъ образомъ, отличаясь раціональностью, гипотезы автора, въ большинствѣ случаевъ, обладаютъ и достаточною убѣдительностью, такъ какъ имѣютъ одно весьма существенное свойство—естественность и умѣютъ остановиться тамъ, гдѣ слѣдуетъ. Но не въ одной области предположеній и гаданій видны методическіе пріемы г. Кондакова... они проявляются и тамъ, гдѣ онъ имѣетъ дѣло съ матеріаломъ, такъ сказать, осязательнымъ. Прежде всего отмѣтимъ, что онъ владѣетъ имъ въ совершенствѣ и является вездѣ полнымъ хозяиномъ, изучив-

шимъ избранную область до самыхъ мелкихъ подробностей. Мы твердо убѣждены, что послѣдующіе изслѣдователи вопроса о статуэткахъ изъ терракоты не многое прибавятъ къ доселѣ извѣстному матеріалу, собранному авторомъ, который, сверхъ изданнаго и описаннаго, имѣлъ рѣдкую возможность пользоваться значительной коллекціей терракотъ, открытыхъ въ различныхъ мѣстностяхъ Южной Россіи и представляющихъ нерѣдко, среди массы обыкновенныхъ, типы и изображенія отличныя и примѣчательныя".

Отмѣчаемое И. В. Помяловскимъ совершенствованіе ученыхъ пріемовъ въ трудахъ Н. П. Кондакова, относящихся къ области классической археологіи, еще въ большей степени приложимо къ его трудамъ въ христіанской археологіи. Древне-христіанскому искусству была посвящена его небольшая статья объ одномъ изъ рѣдкихъ въ то время памятниковъ древне-христіанскаго искусства, открытомъ на почвѣ юга Россіи „О древне-христіанской патерѣ изъ керченскихъ катакомбъ" [1]). Проф. Кондаковъ справедливо выдвигаетъ значеніе этого памятника, къ которому только въ послѣднее время присоединяется рядъ новыхъ. „Извѣстно,—говоритъ онъ,—какъ рѣдки и, главное, случайны памятники древнѣйшаго христіанскаго искусства, доселѣ открываемые въ Россіи. Просвѣщеніе христіанскою вѣрою, явившееся сюда еще въ раннюю эпоху древняго христіанства, пока еще не заявлено въ своемъ историческомъ существованіи точно опредѣленными памятниками, которые могли бы стать наряду съ историческими свидѣтельствами... Понятно, поэтому, какое значеніе пріобрѣтаетъ находка всякаго, даже мелкаго фрагментарнаго памятника древняго христіанства въ мѣстности, столь опредѣленной и исторически извѣстной, какова Керчь—древняя Пантикапея и „Босфоръ" въ христіанскую эпоху". Находка эта—стеклянная патера съ изображеніемъ юнаго Моисея, двухъ монограмъ Христа.

Древне-христіанскому же искусству была посвящена статья Н. П. Кондакова, доложенная имъ впервые въ Обществѣ христіанскаго искусства въ Римѣ, предсѣдателемъ котораго былъ Дж. Бат. де-Росси, о барельефахъ на деревянной двери въ базиликѣ св. Сабины, что на Авентинскомъ холмѣ въ Римѣ [2]). Барельефы эти ранѣе не были ни изданы удовлетворительно, ни тѣмъ менѣе объяснены; ихъ относили даже къ XII — XIII в.; заслуга Н. П. Кондакова въ томъ, что онъ

---

[1]) Зап. Одес. Общ. Ист. и Древн., XI, 67—73.

[2]) Помѣщена подъ названіемъ: «Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine à Rome» въ Revue archéol., 1877, 361—372.

впервые точнымъ образомъ установилъ время ихъ происхожденія (V—VI в.), надлежащимъ образомъ освѣтилъ ихъ содержаніе, поставилъ въ связь съ другими древне-христіанскими и ранне-византійскими памятниками; замѣчательны его экскурсы въ область типа Христа и Распятія Христа. Выводы автора повторяются всѣми послѣдующими изслѣдователями этого памятника, не привнесшими, однако, почти ничего существенно новаго послѣ него. Византійскому искусству посвящено далѣе большое изслѣдованіе о „миніатюрахъ греческой Псалтыри IX вѣка изъ собранія А. И. Хлудова“ [1]). Эта замѣчательная рукопись вывезена была съ Аѳона въ 1847 г. В. И. Григоровичемъ, продана затѣмъ Лобкову; она обращала на себя вниманіе русскихъ археологовъ, изслѣдовавшихъ ее съ разныхъ сторонъ (арх. Амфилохіемъ и Ундольскимъ), но надлежащую оцѣнку миніатюръ, ея украшающихъ, представилъ впервые проф. Кондаковъ въ указанной статьѣ. По его опредѣленію, рукопись эта относится къ IX в. и занимаетъ первое мѣсто въ средѣ греческихъ лицевыхъ рукописей Псалтыри, по крайней мѣрѣ тѣхъ, которыя, какъ напр., списокъ Барберинской библіотеки, Лондонской и пр., относятся къ одной и той же редакціи, но, будучи позднѣе этого списка, могутъ считаться какъ бы его копіями. Изслѣдовавъ подробно миніатюры Хлудовской Псалтыри, авторъ выясняетъ ихъ отношеніе къ предшествующей и послѣдующимъ эпохамъ византійскаго искусства, представляетъ ихъ характеристику въ художественномъ отношеніи и раскрываетъ ихъ связь съ современными событіями въ византійскомъ мірѣ, вызванными иконоборческою ересью, и съ господствовавшимъ тогда богословско-полемическимъ направленіемъ умовъ. „Въ толковой Псалтыри (какою является Хлудовская),—по словамъ Н. П.,—не только находила себѣ обширное примѣненіе любимая богословская задача—искать прообразовъ Новаго Завѣта въ Ветхомъ, но и само богословіе изъ отвлеченной науки догматовъ переходило въ живое исповѣданіе вѣры и православія. Миніатюры, украсившія отнынѣ кодексы Псалтыри, являются намъ наглядною замѣною философскихъ и нравственныхъ апоѳегмъ, и выражаютъ собою весьма чувствительно общее направленіе мысли“ (стр. 137). Рукопись, судя по содержанію нѣкоторыхъ ея миніатюръ, по мнѣнію изслѣдователя, изготовлена въ Студійскомъ монастырѣ (стр. 171 и др.).

Уже въ исторіи византійскаго искусства по миніатюрамъ проф. Кондаковъ касался византійской мозаики и изъ отчетовъ его видно

[1]) Труды Моск. Арх. Общ., VII (1878), 162—183.

было, что онъ подготовлялъ спеціальное сочиненіе объ этой отрасли искусства. Какъ часть этого труда, Н. П. Кондаковъ издалъ въ свѣтъ свое изслѣдованіе: „Мозаики мечети Кахріе-Джамиси—μονὴ τῆς χώρας—въ Константинополѣ (Одесса, 1881) [1]). Мозаики этой мечети, бывшаго монастыря „Хора“, представляютъ „единственный въ своемъ родѣ памятникъ въ Константинополѣ, но послѣ Солуни не имѣютъ ничего себѣ равнаго, по крайней мѣрѣ теперь и на всемъ христіанскомъ Востокѣ“. Принадлежа XIII—XIV в., онѣ отличаются изяществомъ композиціи, блескомъ красокъ, крайне стильной, строгой, но вмѣстѣ изящной манерой въ передачѣ византійскихъ типовъ, какой-то особой граціей и тонкимъ, хотя сентиментальнымъ и преувеличеннымъ выраженіемъ лицъ. Въ западной археологической литературѣ мозаики эти почти совсѣмъ были неизвѣстны и о нихъ въ нѣкоторыхъ сообщеніяхъ, въ виду указанныхъ достоинствъ, высказываются неумѣстныя догадки, вродѣ того, что онѣ должны быть произведеніями западнаго художества, а именно одного изъ художниковъ начальной эпохи итальянской живописи, исполнившаго, будто бы, въ византійской схемѣ собственныя живыя композиціи.

Заслуга Н. П. Кондакова въ томъ, что онъ первый послѣ изслѣдованія ихъ на мѣстѣ (въ 1880 г.) доказалъ, что эти мозаики „по своему стилю и техническому исполненію, равно какъ и по самымъ задачамъ внутренняго содержанія, составляютъ произведеніе собственно византійскаго искусства, безъ участія въ какомъ бы то ни было видѣ западныхъ мастеровъ живописи и принадлежатъ періоду вторичнаго процвѣтанія византійскаго искусства въ теченіе XI—XIII столѣтій“.

Блестящими и особенно замѣчательными страницами изслѣдованія являются тѣ, въ которыхъ объясняется содержаніе мозаики, роспись церкви въ цѣломъ и въ частяхъ, уясняется образъ Христа въ сравненіи съ другими современными и предыдущими, устанавливается связь содержанія росписи внутренняго нартекса (событія изъ жизни Богородицы) съ легендарнымъ направленіемъ духовной литературы христіанскаго Востока въ VII—X вѣкахъ.

Весьма поучительными являются послѣднія страницы этого изслѣдованія, посвященныя уясненію зависимости начальной итальянской живописи отъ византійскихъ образцовъ, которые ею усваивались не въ одной только манерѣ, но брались цѣликомъ въ самомъ сюжетѣ. Эти замѣчанія нашего ученаго—результатъ его изученія ранне-итальянской

---

[1]) Общее заглавіе: Исторія византійскаго искусства и иконографіи. II. Мозаики. (З. Имп. Новорос. унив., XXXI).

живописи; Н. П. Кондаковымъ приготовленъ капитальный трудъ исторіи этой живописи на основаніи итальянскихъ миніатюръ, который, къ сожалѣнію, за другими трудами, ему не пришлось еще издать въ свѣтъ.

Въ 1881 г. проф. Кондаковъ совершилъ путешествіе на Синай, съ цѣлью изученія самого монастыря, его памятниковъ древности и художественно-украшенныхъ рукописей его библіотеки. Съ результатами этой поѣздки онъ знакомитъ въ своей книгѣ, вышедшей подъ заглавіемъ: „Путешествіе на Синай въ 1881 году. Изъ путевыхъ впечатлѣній. Древности Синайскаго монастыря“ (Одесса, 1882). Справедливую и серьезную оцѣнку этой книги и значенія ея далъ В. В. Стасовъ (въ Ж. М. Н. П. 1883, № 4, 325—346) [1]. „Новое сочиненіе г. Кондакова,—говоритъ В. В. Стасовъ,—разсматриваетъ и рѣшаетъ совершенно самостоятельно, никого не повторяя, никому не подражая, одинъ очень важный вопросъ исторіи искусства и даже, скажу болѣе, исторіи всеобщей культуры, до сихъ поръ не приведенный въ ясность. Если не у насъ теперь, то, можетъ быть, въ Западной Европѣ будетъ оцѣнена эта заслуга, когда сочиненіе одесскаго профессора сдѣлается тамъ извѣстно“... „На первой страницѣ своего сочиненія проф. Кондаковъ сообщаетъ обширную литературу о Синаѣ. Но, не взирая на длинный списокъ путешественниковъ и писателей нѣмецкихъ, французскихъ, итальянскихъ, англійскихъ и русскихъ, начиная съ XII вѣка и до настоящаго времени, проф. Кондаковъ принужденъ заявить, что сколько „безплодны, болѣе или менѣе, были изслѣдованія о пути странствованія и стоянки евреевъ въ пустынѣ Синайской, а также усилія разгадать между вершинами Синайскаго хребта истинный Синай и Хоривъ“, а также описаніе святыхъ мѣстъ на Синаѣ, тамошнихъ часовень и капеллъ, развалинъ и пещеръ,—настолько же мало дали и прочія научныя изслѣдованія: „Не смотря на замѣчательныя, въ свое время, по полнотѣ и ясности, описанія путешествій, напримѣръ, архимандрита, нынѣ епископа, Порфирія, Эберса и проч.,—говоритъ проф. Кондаковъ,—Синай, какъ и вообще далекій Востокъ, все еще остается мѣстностью свѣжею, мало тронутою изслѣдованіемъ“... „На дальнемъ Востокѣ вообще,—говоритъ онъ далѣе,—и въ Синайскомъ монастырѣ въ частности, древность и ея памятники еще остаются въ своей собственной родной обстановкѣ и путешественникъ не находитъ здѣсь ни различныхъ приспособленій, спеціально на него разсчитанныхъ, ни го-

[1]) Собраніе сочиненій, II, 711—730.

*

товаго матеріала, ассортированнаго для разныхъ степеней его любознательности. Между тѣмъ, эта самая необходимость искать, открывать самому, блуждать, рискуя найти то, чего не искалъ и что оказывается болѣе интереснымъ и поучительнымъ, и составляетъ ту заманчивую прелесть путешествій по Востоку, которая кроется въ присущей человѣку чертѣ дорожить лишь тѣмъ, что дорого и съ трудомъ дается, какъ собственная работа". „Все это,—замѣчаетъ В. В. Стасовъ, — не праздныя слова, не напрасное самохваленіе. Содержаніе книги, напечатанной теперь, слишкомъ ясно доказываетъ, что трудъ проф. Кондакова былъ самостоятеленъ, новъ и богатъ выводами".

Первая часть книги Н. П. Кондакова представляетъ краткое содержаніе веденнаго имъ во время путешествія дневника. Въ этомъ дневникѣ наблюденій и впечатлѣній за 23 дня пути отъ Одессы до Синая „много такихъ соображеній, которыя проявляютъ самостоятельную живую мысль", много „такихъ живыхъ и картинныхъ описаній мѣстностей, какія не часто встрѣтишь въ сочиненіяхъ нашихъ путешественниковъ, особенно ученыхъ".

„Съ Синая проф. Кондаковъ,—приводимъ вновь слова В. В. Стасова,—вывезъ очень обильный художественно историческій матеріалъ; одна половина его заключается въ текстѣ его книги, другая въ фотографическомъ альбомѣ снимковъ, сдѣланныхъ подъ его наблюденіемъ и руководствомъ фотографомъ Раулемъ... Изъ краткаго перечня содержанія альбома видно, что собственно монументальныхъ созданій древности (христіанскаго времени) проф. Кондаковъ нашелъ на Синаѣ очень немного: архитектуру монастыря и его Юстиніановой базилики и заключающіяся внутри этой базилики мозаику и рѣзную дверь. О каждомъ изъ этихъ памятниковъ нашъ авторъ сообщаетъ много интереснаго и важнаго".

Особенно важны заключенія его о двери и мозаикахъ. „Въ Синайской двери, по его заключенію, мы имѣемъ образецъ византійской рѣзьбы (IX вѣка), гдѣ пластика переходитъ въ живопись: это есть рѣзьба взглубь контуровъ, при чемъ все изображеніе и самая доска сохраняютъ свою поверхность и ни одна часть не выступаетъ рельефомъ. Углубленные контуры заполняются гипсомъ, разцвѣченнымъ въ красную краску (цвѣта вина), для уподобленія верхнему косяку изъ порфира... Стиль рисунковъ, смѣшанная декоративная манера заставляютъ отнести Синайскую дверь къ разряду любопытнѣйшихъ памятниковъ эпохи, непосредственно слѣдующей за иконоборческимъ періодомъ".

„Опредѣленіе стиля и эпохи этой двери,—отмѣчаетъ В. В. Стасовъ, — произведено совершено самостоятельно, независимо отъ бѣглыхъ и часто поверхностныхъ замѣтокъ путешественниковъ, предшествовавшихъ ему на Синаѣ. Это опредѣленіе, замѣчательное по точности и доказательности, совершено на основаніи солиднѣйшаго знанія византійскихъ скульптурныхъ и рѣзныхъ произведеній, аналогичныхъ по стилю, хотя иныхъ по времени. Но главнымъ основаніемъ служило тутъ знаніе византійскихъ рукописей, въ чемъ, конечно, не могъ сравниться съ профессоромъ Кондаковымъ ни одинъ изъ ученыхъ путешественниковъ русскихъ и европейскихъ, бывшихъ до него на Синаѣ. То были спеціалисты по совершенно другимъ отраслямъ. Между ними были замѣчательные историки, географы, богословы, палеографы, историки литературы, но ни одного истиннаго знатока византійскаго стиля и искусства. Въ этомъ отношеніи онъ стоялъ выше и прочнѣе ихъ всѣхъ“ (стр. 723).

Въ силу этой-то основной причины Н. П. Кондаковъ впервые надлежащимъ образомъ изслѣдовалъ мозаику „Преображенія“, украшающую абсиду церкви Синайскаго монастыря. Мозаики этой ранѣе не видѣлъ ни одинъ спеціалистъ, а писавшіе о ней пользовались совершенно искажающими памятникъ снимками.

Выдѣляя въ мозаикѣ алтаря позднѣйшую работу, или же передѣлку и реставрацію, онъ находитъ, что центральный отдѣлъ, т.-е. самая мозаика Преображенія съ окаймляющимъ ее бордюромъ изъ медальоновъ и есть столько же древній, сколько и замѣчательный памятникъ ранняго византійскаго искусства, заключающій въ себѣ важнѣйшія данныя для иконографіи.

Разбирая типы апостоловъ, что представлены въ медальонахъ, Н. П. Кондаковъ, пользуясь богатѣйшимъ сравнительнымъ матеріаломъ, почерпнутымъ имъ изъ предварительныхъ изученій какъ миніатюръ, такъ и мозаикъ, устанавливаетъ тѣснѣйшую связь синайскихъ мозаикъ съ равеннскими, чѣмъ весьма убѣдительно опровергаются теоріи о какой-то самостоятельной равеннской школѣ, о зависимости ея отъ римской и т. п.

Также весьма важны его характеристики, сравненія типовъ пророковъ съ извѣстными въ другихъ памятникахъ, какъ россанскій кодексъ евангелія, рукопись Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки и пророки Туринской библіотеки. Путемъ сличенія, сравненія указанныхъ мозаикъ Н. П. Кондаковъ приходитъ къ тому выводу, что ихъ „типы уже значительно отошли по пути историческаго на-

правленія живописи, установившагося въ VI—VII столѣтіяхъ и, покидая античныя символичныя формы, держатся древнихъ образцовъ, представляемыхъ Равенною, лишь въ общемъ подобѣ; иначе говоря, эти типы восполняютъ этотъ наиболѣе темный промежутокъ или пробѣлъ, который, подъ именемъ иконоборческой эпохи, составляетъ переходъ отъ вѣка Юстиніанова къ періоду Македонской династіи и извѣстенъ намъ лишь по слабымъ и второстепеннымъ даннымъ нѣсколькихъ лицевыхъ рукописей VIII—IX столѣтій" (стр. 87). Эти общіе выводы и взгляды подтверждаются далѣе и разборомъ содержанія и стиля центральной мозаики.

Еще большій интересъ и значеніе представляютъ дальнѣйшія страницы изслѣдованія Н. П. Кондакова, въ которыхъ обозрѣваются греческія рукописи съ миніатюрами, находящіяся въ библіотекѣ монастыря. Въ этой части, трактуя о рукописяхъ, принадлежащихъ иконоборческому времени, онъ возвращается вновь къ выясненію значенія послѣдняго для исторіи византійскаго искусства, о чемъ у него имѣются важныя заключенія въ „Исторіи византійскаго искусства по миніатюрамъ". Н. П. Кондаковъ изъ наблюденій надъ рукописями иконоборческаго времени, наиболѣе представленными въ Синайской библіотекѣ, приходитъ къ тому заключенію, что указанная эпоха всего менѣе благопріятствовала развитію миніатюръ, но прямо или косвенно способствовала развитію орнаментики (стр. 121, 124).

Разбирая миніатюры различныхъ рукописей, Н. П. Кондаковъ сравниваетъ ихъ съ другими миніатюрами, которыхъ онъ уже касался прежде, или новыхъ, постепенно слѣдитъ за технической, стилистической стороной ихъ, отмѣчаетъ значеніе ихъ для иконографіи. Описанія его не сухія, однообразныя; онъ не перебираетъ одну миніатюру за другой, а отмѣчаетъ лишь наиболѣе типичныя, вносящія что-нибудь новое въ томъ или иномъ отношеніи для исторіи византійскаго искусства. Вполнѣ потому справедливы заключительныя слова отзыва В. В. Стасова: „Все это представляетъ матеріалъ новый, никѣмъ еще не тронутый, и вноситъ новыя точки зрѣнія въ исторію византійскаго, а чрезъ него, и обще-европейскаго искусства. Такимъ образомъ, поѣздка проф. Кондакова получаетъ совершенно особенное значеніе" (стр. 730).

Въ 1884 г. въ Одессѣ состоялся VI Археологическій съѣздъ. Для этого съѣзда Н. П. Кондаковъ потрудился весьма много: кромѣ устройства выставки, участія въ редакціонномъ комитетѣ, редактированія нѣкоторыхъ томовъ трудовъ съѣзда, чтенія нѣкоторыхъ рефератовъ и т. п., имъ для него былъ подготовленъ капитальный трудъ „Византійскія

церкви и памятники Константинополя“ [1]). Трудъ этотъ — результатъ изслѣдованій автора какъ во время его прежнихъ поѣздокъ на Востокъ, такъ, главнымъ образомъ, весною 1884 года, при участіи его въ снаряженной Распорядительнымъ Комитетомъ съѣзда археологической экскурсіи въ Константинополь.

Говоря выше о трудахъ Н. П. Кондакова, касающихся исторіи византійскаго искусства, мы указывали, какое значеніе они имѣютъ для русской археологіи, для изученія отечественныхъ древностей. На первыхъ страницахъ своего новаго труда Н. П. Кондаковъ говоритъ слѣдующее: „Русская археологическая наука также, какъ и западная, почерпаетъ свой методъ и руководящіе принципы въ древне-христіанскомъ отдѣлѣ, но по своимъ собственнымъ, ей присущимъ задачамъ, становится въ то же отношеніе и къ археологіи византійской. И если самая западная наука давно пришла къ убѣжденію въ необходимости самостоятельныхъ работъ въ этой области, имѣющей столь частыя соприкосновенія съ средневѣковымъ Западомъ, то тѣмъ болѣе русская археологія имѣетъ своею задачею построить научный фундаментъ своего предмета на изслѣдованіяхъ Византіи. Пусть въ конечномъ результатѣ работъ по византійской археологіи будетъ лежать цѣль познанія русской старины, общая историческая постановка всего предмета, отъ его начала до послѣдняго момента, составляетъ единственное условіе научности изслѣдованій... Мы считаемъ возможнымъ думать, что наука древностей и искусства православнаго Востока обязательна для русской археологической науки не только какъ среда, наиболѣе ей близкая, родственная и потому понятная, но и какъ исторически унаслѣдованная, и потому представляющая въ данное время единственный видимый путь къ утвержденію въ русской археологіи научнаго сравнительнаго метода“ (V стр.).

Среди византійскихъ памятниковъ наиболѣе важными и цѣнными являются, конечно, памятники Константинополя; изученіе древностей этого города, по глубокому значенію замѣчанія Н. П. Кондакова, „со временемъ, станетъ наравнѣ съ наукою языческаго и древне-христіанскаго Рима и, по плодотворности своихъ результатовъ, займетъ одно изъ важнѣйшихъ мѣстъ въ наукѣ средневѣковой древности вообще и христіанскаго Востока въ частности“. Не смотря на это, въ ученой литературѣ доселѣ не было труда, въ которомъ памятники Константи-

---

[1]) Труды VI Археологическаго съѣзда въ Одессѣ, т. III, Одесса, 1887 г.

нополя были бы разсмотрѣны всесторонне, въ которомъ полная наука древности (археологія) и исторія искусствъ не шли врозь.

Въ самомъ дѣлѣ, какъ отмѣчаетъ это авторъ и какъ подтверждаетъ Н. В. Покровскій (въ отзывѣ объ этомъ трудѣ — по присужденію ему большой золотой медали въ Русскомъ Археологическомъ Обществѣ) [1]) „знаменитый Дюканжъ далъ намъ историческія справки о памятникахъ Константинополя, но памятники вещественные обслѣдовалъ слишкомъ мало. Зальценбергъ, Фоссати и Пюлгеръ занимались обслѣдованіемъ лишь нѣкоторыхъ изъ этихъ памятниковъ, но не ввели ихъ въ связь съ общею исторіею Византіи и не опредѣлили ихъ мѣста въ исторіи искусства. Нечего уже и говорить объ общихъ курсахъ исторіи искусства, въ которыхъ памятникамъ Константинополя отводится лишь незначительное мѣсто". „Сочиненіе Кондакова (въ противуположность указаннымъ трудамъ), по словамъ того же отзыва, обнимаетъ всю совокупность памятниковъ Константинополя и заключаетъ въ себѣ такую полноту художественно-историческихъ данныхъ, какой не представляетъ ни одно изъ существующихъ доселѣ изданій. Памятники вещественные представлены здѣсь въ 50-ти фотографическихъ снимкахъ, составляющихъ прекрасную иллюстрацію къ ученому тексту. Уже одно изданіе этихъ памятниковъ и оцѣнка ихъ художественныхъ формъ могли бы быть признаны немаловажною заслугою автора передъ отечественною наукою; но онъ не ограничиваетъ свою задачу одною этою стороною. Справедливо полагая, что памятники эти, съ одной стороны, тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ исторіею византійской культуры и раскрываютъ намъ внутреннюю религіозную жизнь православнаго Востока, съ другой—могутъ получить надлежащую оцѣнку лишь въ томъ случаѣ, если будутъ связаны между собою единствомъ мысли въ общей постановкѣ исторіи византійскаго искусства, проф. Кондаковъ сообщилъ своему предмету широкую научную постановку: онъ воспользовался письменными источниками для уясненія смысла и значенія памятниковъ вещественныхъ и, наоборотъ, послѣдніе призвалъ въ свидѣтели для подтвержденія и повѣрки первыхъ... Въ цѣломъ сочиненіе проф. Кондакова представляетъ весьма солидный вкладъ въ русскую археологическую науку. Здѣсь мы имѣемъ первый и весьма удачный сводъ матеріаловъ, относящихся къ художественной исторіи Константинополя, значительно облегчающій будущіе ученые труды археологовъ; но гораздо важнѣе, по нашему мнѣнію,

---

[1]) Зап. Имп. Рус. Арх. Общ. III (1887), протоколы, стр. XXXIV.

то, что авторъ группируетъ свой обширный матеріалъ примѣнительно къ требованіямъ научнаго знанія, сообщаетъ вопросамъ археологіи научную постановку и такимъ образомъ содѣйствуетъ разработкѣ археологическаго метода, въ чемъ наша археологія имѣетъ не малую нужду. Такіе труды вносятъ въ археологію особый смыслъ, вызываютъ къ ней живой интересъ, и, направляя читателя на работу мысли, въ замѣнъ безплоднаго увлеченія мелочами, частностями и механическимъ пристрастіемъ къ формѣ, какъ цѣли архелогическаго знанія, сообщаютъ археологіи научное движеніе".

Трудъ Н. П. Кондакова дѣлится на пять главъ: въ первой излагается исторія константинопольскихъ церквей отъ начала зарожденія здѣсь христіанской архитектуры до паденія Константинополя; во второй представляется топографія церквей; въ третьей описывается св. Софія съ памятниками, церкви и памятники по берегу Мраморнаго моря, Студійскій монастырь и колонна Аркадія; въ четвертой—сухопутныя стѣны, золотыя ворота, монастырь Хора; въ пятой — Текфуръ Серай, Влахерны, церкви по берегу Золотого Рога, церкви внутри Константинополя, памятники скульптуры и мозаики въ музеѣ Константинопольскомъ и патріархатѣ.

Во всѣхъ этихъ главахъ описаніе памятниковъ не является простымъ, механическимъ соединеніемъ историческихъ данныхъ о томъ или иномъ изъ нихъ; въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ предлагается детальное изслѣдованіе памятника на общемъ фонѣ культурнаго, политическаго состоянія Византіи въ данное время. Группировка матеріала въ этомъ трудѣ, касающагося архитектуры, по справедливому замѣчанію Н. В. Покровскаго (XXXV) „послужитъ краеугольнымъ камнемъ для будущей исторіи византійской архитектуры: такой исторіи доселѣ еще не существуетъ... Какъ въ первой главѣ, такъ и въ другихъ, гдѣ рѣчь идетъ о существующихъ въ Константинополѣ архитектурныхъ памятникахъ, проф. Кондаковъ указываетъ лишь на критическія задачи для науки архитектуры; дѣло весьма важное, такъ какъ рекомендуемыя имъ задачи колеблютъ общепринятую манеру построенія исторіи архитектуры по однимъ внѣшнимъ, нерѣдко случайнымъ признакамъ, и вносятъ въ эту область не только смыслъ техническій и художественный, но и историческій" (XXXVI). Наряду съ богатымъ матеріаломъ по исторіи византійской архитектуры, въ этомъ трудѣ мы находимъ не менѣе важныя данныя для исторіи живописи въ широкомъ смыслѣ, скульптуры, для иконографіи. Словомъ, здѣсь цѣлая энциклопедія византиновѣдѣнія и для всякаго занимающагося византійскими древностями въ широкомъ

смыслѣ, этотъ трудъ является необходимою книгою. Какъ великъ и значителенъ вообще матеріалъ въ немъ, укажемъ, для примѣра, на то богатство данныхъ, соображеній, какое представляется въ немъ для одной только византійской иконографіи. Такъ весьма важны соображенія автора объ образѣ св. Софіи, премудрости Божіей въ видѣ Ангела (стр. 116, 127 — 128), разборъ типовъ Петра и Павла (стр. 187), Божіей Матери Влахернской, Живоноснаго Источника, Одигитріи, Знаменія; иконографія жизни Богородицы по протоевангелію, типовъ Христа, отдѣльныхъ событій изъ Его жизни и т. д.

Не находя возможнымъ, хотя бы вкратцѣ, передать содержаніе этого труда Н. П. Кондакова, приведемъ лишь заключительныя слова его, полныя вѣры въ будущее развитіе науки археологіи, ея значеніе для исторіи культуры: „...Недалеко и то время, когда, при обоюдныхъ усиліяхъ археологіи и исторіи, разсѣется мракъ, окутывающій доселѣ памятники христіанскаго Востока, и они станутъ предметомъ такого же изученія, какъ памятники Запада, когда, иначе говоря, приговоръ Тэксье, будто бы обращеніемъ странъ Малой Азіи въ христіанство нанесенъ былъ искусству ударъ, отъ котораго оно никогда потомъ не могло оправиться, или заявленіе того же знаменитаго путешественника, что памятники Виѳиніи любопытны лишь по своей связи съ исторіею Запада, уже не будутъ руководить изслѣдованіемъ. Археологическая наука станетъ самостоятельною и рѣшающею въ этихъ сферахъ, когда, изучивъ свои памятники ради ихъ самихъ, она поставитъ ихъ въ узлѣ путей своего изслѣдованія, но, не ограничиваясь эстетическимъ анализомъ, освѣтитъ эти памятники извнутри ихъ самихъ и извнѣ данными быта, культуры и политической жизни. Нашъ обзоръ (замѣчаетъ авторъ) византійскихъ церквей и памятниковъ Константинополя имѣлъ цѣлью показать, какъ много вопросовъ исторіи, религіи, быта и самой политической жизни Византіи возникаетъ при первомъ бѣгломъ взглядѣ на эти памятники. Заняться этими вопросами насъ обязываетъ столь же научный интересъ, сколько и богатство, и чистота преданія, намъ завѣщаннаго древнею Русью, ея паломниками. Будутъ-ли приняты къ свѣдѣнію поднятые нами вопросы, какъ они будутъ разрѣшены и гдѣ— рѣшитъ будущее. Съ своей стороны, полагаемъ, что археологическая наука станетъ современемъ въ центрѣ тѣхъ отрывочныхъ занятій, которыя именуются нынѣ исторіею культуры и руководятся доселѣ узкимъ и ошибочнымъ принципомъ, и вѣримъ, что эта наука начертаетъ намъ живую картину древняго Цареграда“.

Въ 1888 г. Н. П. Кондаковъ приглашенъ былъ профессоромъ

въ С.-Петербургскій университетъ и съ этого года открывается новый періодъ въ его дѣятельности. Но прежде чѣмъ перейти къ нему, нужно упомянуть о дѣятельности его въ двухъ одесскихъ учрежденіяхъ, которыя были всегда дороги для него. Это—Одесское Общество Исторіи и Древностей, котораго онъ былъ однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ членовъ, и Одесская школа рисованія, которая, благодаря, главнымъ образомъ, его заботамъ, стала на ту высокую ступень, которую она занимаетъ.

Въ Петербургѣ, кромѣ каѳедры въ университетѣ, Н. П. Кондаковъ занялъ мѣсто старшаго хранителя Отдѣленія среднихъ вѣковъ и эпохи возрожденія въ Императорскомъ Эрмитажѣ. Въ то же время (уже съ 1876 г.) онъ состоялъ членомъ Императорской Археологической Коммиссіи, въ дѣлахъ которой онъ теперь, конечно, принималъ, по мѣсту нахожденія, еще большее участіе, чѣмъ прежде. Средневѣковое отдѣленіе Эрмитажа нашло въ лицѣ Н. П. Кондакова компетентнѣйшаго и лучшаго руководителя и, несомнѣнно, во многомъ обязано ему замѣчательнымъ размѣщеніемъ въ немъ вещей и прекраснымъ краткимъ, но точнымъ описаніемъ ихъ въ Каталогѣ-указателѣ [1]).

Кромѣ университета, проф. Кондаковъ читалъ также лекціи по исторіи искусствъ и на Высшихъ женскихъ курсахъ. Дѣятельное участіе со времени переѣзда въ С.-Петербургъ принималъ онъ и въ дѣлахъ Русскаго Археологическаго Общества, дѣйствительнымъ членомъ котораго онъ состоитъ съ 1886 г. Въ одномъ изъ засѣданій этого Общества Н. П. Кондаковъ сдѣлалъ докладъ „О фрескахъ лѣстницъ Кіево-Софійскаго собора“ [2]). Этотъ докладъ—блестящее подтвержденіе мыслей нашего ученаго, какъ важны и значительны занятія въ области византиновѣдѣнія для познанія нашей родной старины. Онъ самъ показалъ въ этомъ докладѣ яркій примѣръ тому, объяснивъ впервые — при свѣтѣ своихъ богатыхъ познаній въ византійской археологіи – бывшія до него загадочными, непонятными фрески лѣстницъ Кіево-Софійскаго собора. Основное положеніе доклада, весьма вѣско доказанное имъ, то, что содержаніе указанныхъ фресокъ, какъ и ихъ стиль, взято исключительно изъ древности византійской и никакого прямого отношенія къ древне-русскому быту не имѣетъ, что византійскій стиль и константинопольская тема только прикрываетъ собою азіатское, восточно-варварское содержаніе, каковое, какъ и самыя готоскія военныя и

---

[1]) Указатель Отдѣленія среднихъ вѣковъ и эпохи возрожденія въ Императорскомъ Эрмитажѣ, Спб., 1891.

[2]) Зап. Имп. Рус. Арх. Общ., III (1888), 287—306.

потѣшныя игры, какъ и самыя коляды, и празднованіе святокъ, сложились задолго до Константина.

Указывая, въ заключеніе доклада, на важность древностей юга Россіи, на источникъ средневѣковой культуры и искусства—въ древностяхъ Византіи, Передней и Средней Азіи, на то, къ чему должно будетъ придти историческое изслѣдованіе, Н. П. Кондаковъ вновь возвращается къ своей основной мысли: „Русская археологія,—говоритъ онъ,—имѣя дѣло съ памятниками, идущими, такъ сказать, въ первую голову, и обязана, прежде другихъ, починомъ въ рѣшеніи своего собственнаго и насущнаго вопроса объ отношеніи древностей Россіи къ Византіи и Востоку“.

Упомянемъ здѣсь о статьѣ Н. П. Кондакова, правда, появившейся гораздо раньше отмѣченнаго доклада, но, по отношенію своему къ русскимъ древностямъ, стоящую близко къ нему. Это рецензія [1]) его на трудъ своего учителя, „ученаго основателя науки русской народной словесности уже давно и одного изъ первыхъ своими изслѣдованіями по символикѣ и миѳологіи древняго русскаго искусства положившаго основаніе его историческому изслѣдованію“, Ѳ. И. Буслаева „Русскій лицевой Апокалипсисъ. Сводъ изображеній изъ лицевыхъ Апокалипсисовъ по русскимъ рукописямъ съ XVI вѣка по XIX. Москва, 1884“. Н. П. Кондаковъ въ этой весьма интересной статьѣ выясняетъ глубокое значеніе труда Ѳ. И. Буслаева для исторіи древне-русскаго искусства, останавливается самъ на вопросѣ о происхожденіи его, оспаривая возможность существованія византійскаго оригинала, представляетъ, пользуясь матеріаломъ труда, характеристики древнѣйшихъ апокалипсисовъ и редакцій русскаго лицевого апокалипсиса. Въ общемъ это прекрасный общій очеркъ и содержанія, и художественнаго стиля русскаго апокалипсиса со множествомъ весьма важныхъ замѣчаній, обобщеній, касающихся области древне-русскаго искусства. Въ исторіи этого искусства миніатюра должна будетъ занять одно изъ видныхъ мѣстъ. „Русская миніатюра,—говоритъ Н. П. Кондаковъ въ заключеніе своей статьи,—поставляемая отнынѣ во главу угла будущаго зданія, есть именно та самостоятельная, объективная и народная среда художественнаго и духовнаго творчества, которая ждетъ изслѣдователя, чтобъ отблагодарить его плодотворнѣйшими результатами и открыть ему тайники народной жизни. Она яснѣе другихъ художественныхъ сферъ докажетъ, что существо движенія заключалось именно въ средѣ

---

[1]) Ж. М. Н. П., 1885, іюль, 110—142.

народнаго искусства, шло изъ начала рука объ руку съ Западомъ и если отставало по художественной техникѣ, то расширялось по содержанію, шло послѣдовательно и безъ скачковъ, воспринимая въ себя всѣ пригодные элементы, гдѣ бы они ни оказывались, и удерживая цѣльный національный типъ. Намъ остается только пожелать, чтобы сочиненіе знаменитаго автора стало примѣромъ и руководствомъ для работъ русскихъ археологовъ. Работы въ данномъ направленіи послужатъ и для построенія общей науки христіанскаго искусства (стр. 142).

Въ 1889 г. Н. П. Кондаковъ, по Высочайшему повелѣнію, совершилъ поѣздку на Кавказъ—съ цѣлью описи ризницъ монастырей: Мингреліи, Имеретіи, Грузіи [1]). Результаты поѣздки оказались неожиданны по тѣмъ богатствамъ, сокровищамъ для искусства, мѣстной исторіи, которыя открылись въ этихъ ризницахъ. Здѣсь Н. П. Кондаковъ встрѣтилъ памятники, остававшіеся доселѣ неизвѣстными и незамѣченными никѣмъ изъ прежде посѣщавшихъ и описывавшихъ монастыри Грузіи. Насколько вообще богаты ризницы этихъ монастырей, которыхъ около 25, можно судить по тому, что число первоклассныхъ вещей изъ общаго громаднаго количества ихъ достигаетъ до трехсотъ. Изученіе ихъ сокровищъ важно не только для византійскаго искусства, но и собственно грузинскаго: эмалевыя вещи у грузинъ, какъ и у русскихъ, въ XI — XII в. производились туземными мастерами, на что указываетъ ихъ особый характеръ сравнительно съ византійскими эмалевыми памятниками: грузинская эмаль, не воспроизводя серьезно рисунка, даетъ прекрасный подборъ красокъ, сохраняющихся очень хорошо.

Въ силу всего этого, весьма важнымъ и драгоцѣннымъ является описаніе этихъ ризницъ, сдѣланное во время этой поѣздки Н. П. Кондаковымъ и изданное въ свѣтъ подъ заглавіемъ: „Опись памятниковъ древности въ нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи, составленная по Высочайшему повелѣнію“... (Спб., 1890).

Эта опись, сдѣланная рукой ученаго спеціалиста въ области исторіи искусствъ и глубокаго знатока исторіи византійскаго искусства, представляетъ собою богатѣйшій матеріалъ, какъ указано было уже, и для исторіи византійскаго искусства во всѣхъ ея отрасляхъ: миніатюры, эмали, мозаики, издѣлій изъ слоновой кости, дерева и т. д., и для исторіи грузинскаго искусства, и для иконографіи, и для исторіи мѣстнаго края. Послѣ этой описи съ данными въ ней опредѣленіями

---

[1]) Вмѣстѣ съ проф. Кондаковымъ въ поѣздкѣ принималъ участіе (нынѣ покойный) извѣстный грузинскій ученый, знатокъ родной старины, Д. З. Бакрадзе, на долю котораго выпалъ разборъ записей и историческихъ подписей.

времени, памятниковъ, съ ея указаніями на содержаніе изображеній, на характеръ работы, возможно дальнѣйшее изученіе ихъ, привлеченіе ихъ въ качествѣ матеріала для спеціальныхъ изслѣдованій, монографій. Весьма полезнымъ и незамѣнимымъ пособіемъ къ описи служатъ прекрасные рисунки (82), сдѣланные по фотографіямъ съ самихъ памятниковъ.

Древне-русское искусство—явленіе сложное; оно—наслѣдіе многихъ вѣковъ; оно—результатъ какъ самодѣятельности народа, такъ и многочисленныхъ культурныхъ вліяній. Разобраться во всѣхъ этихъ вліяніяхъ, отвести надлежащее мѣсто памятникамъ племенъ и народностей, жившихъ и основавшихся въ предѣлахъ нашего отечества, вносившихъ съ собой разнообразный кладъ въ общую сокровищницу русской древности—такова задача русской археологіи. Выполненіе этой задачи требуетъ глубокаго, широкаго знакомства съ наукой археологіи и исторіи искусства въ ея важнѣйшихъ отрасляхъ.

Н. П. Кондаковъ всей своей предыдущей научной дѣятельностью наиболѣе всего былъ подготовленъ къ выполненію этой задачи и русская наука должна будетъ съ благодарностью отмѣтить труды его и его сотрудника, графа Ив. Ив. Толстаго—по изслѣдованію русскихъ древностей, древне-русскаго искусства въ широкомъ смыслѣ этого слова. Съ 1889 г. Н. П. Кондаковъ и гр. И. И. Толстой предприняли изданіе „Русскихъ древностей въ памятникахъ искусства“. Вотъ что говорятъ издатели и вмѣстѣ съ тѣмъ ученые изслѣдователи „русскихъ древностей“ въ предисловіи къ 1-му выпуску:

„Въ теченіи двухъ съ половиною тысячъ лѣтъ много племенъ и народностей жило и основалось на памяти исторіи въ предѣлахъ нашего отечества. И чѣмъ разнороднѣе былъ самый племенной составъ, чѣмъ продолжительнѣе время претворенія его въ одно государство съ единымъ народомъ, тѣмъ обильнѣе былъ вкладъ въ общую сокровищницу русской древности. Въ нее вносилъ свою лепту и огреченный скиѳъ, и корсунскій мастеръ, и генуэзскій торговецъ въ Крыму, и нѣмчинъ въ Москвѣ. Эту сокровищницу наполняли и арабскіе караваны, везшіе товаръ Волжскимъ болгарамъ и языческой Руси, и набѣги руссовъ на Византію, и домовитое хозяйство великихъ собирателей земли Русской.

Краснорѣчивыми свидѣтелями двухъ тысячелѣтій являются тысячи тысячъ кургановъ, которыми усѣяна Русская земля, и многочисленные памятники русской старины и искусства въ древлехранилищахъ, храмахъ и церковныхъ ризницахъ. Деревянныя церкви отдаленнаго сѣ-

вера, монументальные памятники Крыма и Грузіи, храмы Кіева и Новгорода и сорокъ сороковъ церквей Московскихъ, Ростовскихъ и Владимірскихъ, съ ихъ оригинальною и разнообразною архитектурою, ихъ стѣнописью, рѣзьбою и поливными изразцами, выработали русскій стиль...

Наслѣдіе многихъ вѣковъ, усвоенное русскимъ народомъ, стало его художественнымъ преданіемъ и послѣдовательно образовало древнерусское искусство. Русское искусство было и осталось искусствомъ народнымъ, сложившись въ оригинальный историческій типъ, закрѣпленный народнымъ орнаментомъ и остается до нынѣ жизненнымъ, во множествѣ художественныхъ производствъ, сложившихся еще въ древности.

Представить историческое образованіе и развитіе древнерусскаго искусства, въ точныхъ снимкахъ съ художественныхъ памятниковъ русской древности и старины,— таковы основныя задачи настоящаго изданія; необходимымъ дополненіемъ снимковъ служитъ пояснительный текстъ".

Такова картина богатствъ древнерусскаго искусства, такова задача предпринятаго изданія. Въ настоящее время вышло четыре выпуска, посвященные: 1-й—классическимъ древностямъ Южной Россіи (1889), 2-й — древностямъ скиѳо-сарматскимъ (1889), 3-й — древностямъ временъ переселенія народовъ (1890), 4-й—христіанскимъ древностямъ Крыма, Кавказа и Кіева [1]).

Изданіе это популярное, но въ то же время строго научное. Русское общество впервые знакомится въ немъ съ родной стариной, получая прекрасные снимки, сдѣланные непосредственно съ самихъ памятниковъ, и текстъ къ нимъ, поясняющій въ короткихъ, но точныхъ, строго научныхъ описаніяхъ эти памятники, опредѣляющій ихъ значеніе, происхожденіе, возсоздающій цѣлыя картины былой жизни народной, какъ она отразилась въ нихъ. Текстъ изданія, повторяемъ, при всей его популярности, строго наученъ; онъ—результатъ глубокаго изученія памятниковъ, обширнаго предварительнаго сравненія ихъ съ массой другихъ памятниковъ, имѣющихъ къ нимъ какое-либо отношеніе, строгаго углубленія въ историческіе факты, во многомъ объясняемые художественными памятниками.

Въ 1891 г., по порученію Императорскаго Палестинскаго Общества, Н. П. Кондаковъ совершилъ путешествіе по Сиріи и Палестинѣ въ качествѣ руководителя первой ученой экспедиціи Общества съ

---

[1]) Это изданіе одновременно появилось и на французскомъ языкѣ: «Antiquités de la Russie meridionale; édition française des Rousskija Drevnosti par M. M. le Prof. Kondakoff, Comte Tolstoi, S. Reinach. Paris. 1891—1893».

цѣлью изслѣдованія христіанскихъ древностей Святой Земли; научные результаты экспедиціи послужили предметомъ выставокъ въ Петербургѣ и Москвѣ; отчетъ экспедиціи съ сообщеніемъ результатовъ наблюденій, изученія памятниковъ Святой Земли—уже давно приготовленъ Н. П. Кондаковымъ къ печати, но, къ сожалѣнію, еще до сихъ поръ не изданъ Палестинскимъ Обществомъ. О важности этого отчета, о плодотворности изысканій руководителя экспедиціи можемъ лишь догадываться по тѣмъ сообщеніямъ, которыя дѣлались имъ въ Обществѣ—одно предъ совершеніемъ экспедиціи, другое послѣ. Уже въ исторіи византійскаго искусства Н. П. Кондаковъ затрогиваетъ вопросъ о началахъ его, о роли Востока. Къ тѣмъ же вопросамъ онъ обращается и въ указанныхъ докладахъ, но болѣе детально, почерпая въ памятникахъ Палестины и Сиріи основаніе къ болѣе или менѣе правильному рѣшенію ихъ. Въ докладѣ „Значеніе византійской эпохи въ исторіи Святой Земли для общей науки христіанской археологіи“ [1]), послѣ приведенія цѣлаго ряда фактовъ, Н. П. Кондаковъ приходитъ къ тому выводу, что „древности Палестины и Сиріи имѣютъ первенствующее значеніе для исторіи христіанскаго искусства отъ начала IV до половины VII вѣка. Восточный характеръ византійскаго искусства имѣетъ свой источникъ столько же въ мало-азійскихъ центрахъ, сколько въ Іерусалимѣ и Антіохіи, гдѣ восточное искусство нашло себѣ, послѣ Персіи, новую родину и гдѣ оно было усвоено впервые самими арабами. Древности Палестины за время Константина и Юстиніана, какъ византійскій вопросъ, являются прежде всего задачею русской науки и, какъ палестинскій вопросъ, составляютъ основную задачу православнаго палестиновѣдѣнія“ (стр. 77).

Къ тому же вопросу о восточно-палестино-сирійскомъ происхожденіи византійскаго искусства обращается Н. П. Кондаковъ и во второмъ своемъ докладѣ (13 марта 1892 г.) [2]). „Можно считать особымъ счастьемъ,—говоритъ онъ,—что цѣль палестиновѣдѣнія совпала вполнѣ съ важнѣйшею современною задачею науки христіанской археологіи—вопросомъ о происхожденіи византійскаго или восточно-христіанскаго искусства.

Уже прошло много лѣтъ, какъ исторической наукѣ удалось разсѣять сгустившійся съ конца прошлаго вѣка туманъ надъ тысячелѣтіемъ, носящимъ имя эпохи Византійской имперіи: нынѣ можно и въ

---

[1]) Читанъ 11 декабря 1890 г. (Седьмой Отчетъ Имп. Палест. Общ. за 1888—1890 г.г., Спб. 1891; прилож. 16, стр. 63—77).

[2]) Сообщенія Имп. Правосл. Пал. Общ., апрѣль, 1892, 144—160.

археологической сферѣ считать доказаннымъ и даже признаннымъ, иными открыто, другими молча, что византійское искусство возникло уже въ IV вѣкѣ и что оно обязано своимъ началомъ возрожденію греческаго искусства въ вѣкъ Константина.

Для насъ вопросъ о началахъ византійскаго искусства имѣетъ особую важность. Если будетъ когда-либо дознано, что источники византійскаго искусства и культуры лежатъ тамъ же, гдѣ открытъ былъ самъ законъ христіанства, то и для общей археологической науки, и для русскаго палестиновѣдѣнія въ частности, несомнѣнно, наступитъ новая эра...

Какая живая задача для христіанской археологіи разобрать, съ точки зрѣнія бытовой обстановки, иконографію византійскихъ лицевыхъ рукописей"...

Такая постановка вопроса о происхожденіи византійскаго искусства является весьма важной; она обѣщаетъ множество плодотворныхъ результатовъ; несомнѣнно, изученіе памятниковъ Палестины, обрядовъ, совершавшихся на мѣстахъ дѣятельности Христа, легендъ, связанныхъ съ этими мѣстами—уяснитъ многія детали памятниковъ древне-христіанскаго искусства, а также начала этого искусства, его происхожденіе, а равно и происхожденіе византійскаго искусства. Блестящее подтвержденіе этому находимъ въ нѣкоторыхъ примѣрахъ, приводимыхъ Н. П. Кондаковымъ въ указанныхъ докладахъ.

Послѣдній по времени напечатанный трудъ Н. П. Кондакова посвященъ исторіи византійской эмали. Трудъ этотъ носитъ такое заглавіе: „Византійскія эмали. Собраніе А. В. Звенигородскаго. Исторія и памятники византійской эмали. Спб., 1892" [1]). Этотъ трудъ обладаетъ еще въ большей степени тѣми качествами, которыя ставятъ всѣ вообще труды Н. П. Кондакова выдающимися и цѣнными. Подготовляясь къ составленію этого труда, авторъ совершилъ нѣсколько путешествій по Европѣ, Кавказу. Благодаря высокопросвѣщенному вниманію А. В. Звенигородскаго, трудъ этотъ изданъ достойнымъ образомъ по отношенію къ внутреннему значенію ученаго изслѣдованія и значенію самого предмета изслѣдованія; онъ явился одновременно на французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ и такимъ образомъ сослужитъ, несомнѣнно, великую службу наукѣ.

Роль эмали [2]) въ византійскомъ искусствѣ была весьма высока. Оно,

---

[1]) За этотъ трудъ Импер. Русск. Арх. Общ. присудило автору также золотую медаль.

[2]) О трудѣ этомъ мы повторимъ уже сказанное въ другомъ мѣстѣ: «Визант. Врем.» 1895, №№ 1—2.

какъ извѣстно, избирало этотъ видъ живописи для наиболѣе дорогихъ, непосредственно близкихъ къ человѣку и вмѣстѣ съ тѣмъ высокихъ образовъ. А потому понятно, какъ важно для лучшаго знакомства съ исторіей византійскаго искусства — капитальное изслѣдованіе одной изъ главныхъ отраслей его. Такое изслѣдованіе и могъ дать проф. Кондаковъ.

И въ новомъ своемъ капитальномъ трудѣ, онъ такъ же, какъ и въ предыдущихъ трудахъ, охватываетъ всесторонне изслѣдуемый имъ предметъ, византійскую эмаль и даетъ новое освѣщеніе какъ этой самой отрасли византійскаго искусства — въ частности, такъ и самой исторіи византійскаго искусства вообще.

Изслѣдованію византійскихъ эмалей Звенигородскаго онъ предпосылаетъ свой взглядъ на тѣ пріемы, которыхъ долженъ держаться изслѣдователь—при изученіи памятниковъ искусства. „Памятникъ,—говоритъ онъ,—долженъ быть освѣщенъ предварительно самъ по себѣ, по своимъ историческимъ признакамъ, и эти признаки должны быть затѣмъ указаны, какъ историческія черты, въ ходѣ иконографическаго типа, сюжета, въ движеніи художественной формы“ (стр. 254)... „Искусство никогда не имѣло подобныхъ евангельскому тексту канонизованныхъ формъ, всегда пользовалось въ церкви и обществѣ относительною свободою, руководилось всегда принципомъ художественности, выразительности, натуральности, или, по крайней мѣрѣ, ясности изображенія, и потому памятники искусства суть всегда выраженіе мысли, чувства, вкусовъ личныхъ, мѣстныхъ и временныхъ“.

Исходя изъ этихъ положеній, изслѣдователь и разсматриваетъ памятники византійской эмали, входящіе въ составъ коллекціи г. Звенигородскаго. Эти памятники представляютъ, по словамъ изслѣдователя, значительную важность своими иконописными типами, превосходно исполненными; они принадлежатъ лучшему времени византійскаго эмалеваго производства, т.-е. первой половинѣ XI вѣка. Они состоятъ изъ медальоновъ, составлявшихъ нѣкогда убранство большой иконы арх. Гавріила въ мон. Джумати, на Кавказѣ. Въ числѣ этихъ медальоновъ имѣется центральная группа Спасителя, съ Богородицею и Предтечею по сторонамъ, апостолы Петръ и Павелъ, три евангелиста (кромѣ Марка) и три святыхъ: Георгій, Димитрій, Ѳеодоръ.

Всѣ эти священныя изображенія составляютъ собою тотъ иконописный типъ, который составился окончательно въ IX ст. и въ теченіе двухъ послѣдующихъ вѣковъ былъ употребителенъ для украшенія священной утвари въ греческой церкви. Это—Деисусъ. Проф. Конда-

ковъ указываетъ, съ одной стороны, на связь мысли этой иконы съ идеей особой церемоніи императорскаго двора (съ IX же вѣка), а съ другой стороны, на выраженіе въ ней богословскаго пониманія, назначенія церкви и религіозныхъ вѣрованій.

На подобнаго рода отношенія, на историческія черты образовъ указываетъ изслѣдователь далѣе постоянно при обозрѣніи всѣхъ медальоновъ; на ряду съ этимъ идутъ указанія на особенности художественной техники. Сводя въ общее эти различныя черты, особенности, получаемъ богатѣйшій матеріалъ для характеристики и эпохи, и состояніи искусства въ эту эпоху, т.-е., исходя изъ данныхъ памятниковъ, получаемъ картину изъ культурной исторіи. Изслѣдователь лишній разъ и особенно ясно своими анализами памятниковъ подтверждаетъ, что „византійская иконопись вообще имѣетъ вполнѣ реальную подкладку, а данныя работы X столѣтія приводятъ къ тому выводу, что какъ бы ни были древни ихъ традиціонныя основы, мы имѣемъ въ нихъ, въ собственномъ смыслѣ, памятники этого времени“ (стр. 283). Сила анализа проф. Кондакова въ этомъ изслѣдованіи особенно ярко проявляется; лишь войдя въ глубину предмета, можно съ полною свободою анализировать составъ извѣстной композиціи, черты извѣстнаго образа, какъ это онъ дѣлаетъ.

Трудно указать въ литературѣ по византійскому искусству болѣе точную, ясную, живую характеристику византійскаго орнамента (а вмѣстѣ съ тѣмъ указанія основъ византійскаго искусства), какую находимъ въ послѣднемъ трудѣ проф. Кондакова. Если будетъ когда-нибудь составляться хрестоматія по исторіи византійскаго искусства, то она непремѣнно войдетъ въ нее.

Изслѣдованіе византійскихъ эмалей собранія А. В. Звенигородскаго составляетъ содержаніе 3-й главы труда проф. Кондакова. Въ 4-й главѣ онъ разбираетъ уже русско-византійскія эмали того же собранія. Результаты этого разбора являются въ высшей степени поучительны для русской археологіи. Они наглядно показываютъ, какъ дѣйствительно могутъ быть полезны для изученія нашей родной старины штудіи по византійской археологіи.

И къ этой главѣ, какъ и къ предыдущей, изслѣдователь предпосылаетъ общія соображенія, или, вѣрнѣе, результаты изъ тѣхъ наблюденій надъ памятниками, которые предлагаются имъ далѣе.

Главный изъ этихъ результатовъ тотъ, что „древняя Русь до татарскаго нашествія близко знала византійскія и восточныя художественныя производства, могла оцѣнить ихъ достоинства, и сама нѣ-

когда владѣла множествомъ самыхъ разнообразныхъ произведеній этого рода“ (стр. 307).

„Западная наука,—говоритъ проф. Кондаковъ,—посвятила много труда на разработку вопроса касательно исторіи усвоенія германо-галльскими народами римскаго преданія отъ временъ Тацита до XII вѣка включительно. Русской наукѣ, въ свою очередь, предстоитъ въ будущемъ столь же обязательная, но еще болѣе сложная и богатая задача—изслѣдовать историческій переходъ различныхъ промысловъ и производствъ съ Востока и изъ Византіи на Русь и въ югославянскія земли“... „Исторія искусствъ,—продолжаетъ онъ далѣе,—рѣшается до сихъ поръ утверждать, будто европейское народное искусство проявляетъ признаки своего существованія лишь съ конца X столѣтія, и то лишь въ нѣкоторой переработкѣ традиціонныхъ формъ, главнымъ образомъ, римскихъ, изрѣдка византійскихъ. Полное народное творчество появляется, будто бы, только въ XIII вѣкѣ, и вмѣстѣ съ нимъ совершается перемѣна какъ въ художественной промышленности, знавшей до XIII вѣка только одно церковное дѣло, архитектуру, утварь, священные сосуды, книги и пр., — такъ и въ самомъ быту, который оставался для народа варварскимъ (въ смыслѣ примитивнаго), а для высшихъ сословій подражательнымъ, римскимъ“ (стр. 309).

Среда русскихъ древностей приводитъ изслѣдователя къ инымъ воззрѣніямъ: „Народное творчество,—говоритъ онъ,—установило свою полную типическую самобытность задолго до X вѣка: тѣмъ болѣе, начала художественной промышленности выразились, прежде всего, не въ церковной архитектурѣ и ея видахъ, но въ обиходной жизни, въ быту, костюмахъ, украшеніяхъ и пр. Народный бытъ развился въ оригинальныя формы уже въ самую раннюю эпоху, ранѣе V вѣка, когда были восприняты съ особою силою культурныя формы Византіи и средне-азіатскаго Востока, такъ какъ все было приготовлено и способно къ этому воспріятію“.

Матеріалы къ экскурсу, дополняющему исторію византійской эмали и вводящему въ обширную среду культурныхъ связей Южной Россіи съ Азіей и Византіею, даютъ автору — древне-русскія серьги-колты, украшенныя эмалью—изъ собранія г. Звенигородскаго.

Проф. Кондаковъ разсматриваетъ здѣсь—историческое происхожденіе колтовъ, даетъ знакомство съ кладами эмалевыхъ древностей, найденными въ Россіи, описываетъ и анализуетъ памятники этихъ кладовъ, останавливается на техникѣ и орнаментикѣ эмалевыхъ серегъ, на иконографіи часто встрѣчающейся на этихъ серьгахъ птицы сирина;

переходитъ затѣмъ къ разсмотрѣнію эмалевыхъ цѣпей, къ обзору перегородчатыхъ эмалей, находящихся въ Грузіи, и въ заключеніе трактуетъ о русской финифти и о лучшемъ представителѣ древне-русской эмали—кіевской діадемѣ, или женскомъ золотомъ вѣнцѣ, открытомъ въ 1889 г. въ Кіевѣ вмѣстѣ съ значительнымъ кладомъ.

Въ этой діадемѣ, какъ и во множествѣ мелкихъ вещей, описанныхъ въ данной главѣ, видны, по мнѣнію проф. Кондакова, еще византійское искусство, но уже русское мастерство.

„Исторія разнообразныхъ скрещиваній искусства европейскаго съ художественными производствами Востока — заканчиваетъ онъ свой трудъ—обозначается отнынѣ все настоятельнѣе и настоятельнѣе, какъ основная задача русской археологической науки. Именно въ русскихъ древностяхъ она получаетъ наиболѣе богатые для того матеріалы, которымъ, конечно, предстоитъ со временемъ стать въ центрѣ важнѣйшихъ научныхъ вопросовъ исторіи средневѣкового искусства“.

Двѣ первыя главы труда проф. Кондакова являются какъ бы введеніемъ къ самому изслѣдованію эмалей собранія А. В. Звенигородскаго.

1-я глава такъ и называется „техническое введеніе въ исторію перегородчатой эмали“. Здѣсь авторъ разсматриваетъ: технику эмали въ древнемъ Египтѣ, Ассиріи и Финикіи; греческія эмалевыя издѣлія; эмаль въ искуствѣ народовъ Европы въ римскую эпоху; эмали галльскія, прирейнскія и англосаксонскія; находки въ Швеціи и Россіи; эмаль въ древностяхъ Венгріи; эмали кавказскія; происхожденіе эмалеваго производства средневѣковой Европы изъ Персіи и Средней Азіи; начала эмали византійской и господства вида прозрачной эмали; технику византійской или перегородчатой эмали.

2-я глава посвящена обзору памятниковъ византійской перегородчатой эмали. Эти памятники обозрѣны здѣсь и изучены дѣйствительно „въ такой полнотѣ, какъ ни въ одной европейской книгѣ, и нигдѣ не являлись въ такой поражающей массѣ“.

Авторъ описалъ, проанализировалъ, установилъ заново даты множества памятниковъ, ихъ происхожденіе, назначеніе; внесъ массу новаго матеріала, намѣтивъ пути и пункты для болѣе детальнаго изученія становящихся извѣстными памятниковъ. Всѣ эти изслѣдуемые, обозрѣваемые имъ памятники были изучены имъ непосредственно на мѣстѣ; со многихъ изъ нихъ впервые даются превосходные снимки. Выполненіе этой главы представило несомнѣнно наиболѣе всего труда почтенному изслѣдователю и всѣ будущіе изслѣдователи византійской эмали

будутъ съ благодарностью пользоваться ею, такъ какъ ни одна работа по эмалямъ византійскимъ не можетъ теперь быть плодотворной, если не будетъ исходить отъ того матеріала, который предложенъ въ трудѣ проф. Кондакова.

Памятники, подлежавшіе его обозрѣнію, подраздѣлены имъ на отдѣльныя группы: престолы и запрестольные образа (престолъ церкви св. Амвросія въ Миланѣ; образъ церкви св. Марка въ Венеціи; образъ Хахульской Божіей Матери въ Гелатѣ); кресты и тѣльники (Ахена, Кельна, Полоцка, Мартвили, Новгорода, Копенгагена, Эссена), оклады Евангелій (библіотеки и ризницы церкви св. Марка въ Венеціи, церквей и библіотекъ Сіены, Москвы, Мюнхена); кіоты (Лимбургскій, Грана, Ганау и Грузіи); потиры и дискосы (ризницы св. Марка въ Венеціи); короны и вѣнцы (Желѣзная, Венгерская, Константина Мономаха, Карла Великаго); предметы личнаго убора.

Таково содержаніе и значеніе труда проф. Н. П. Кондакова.

„Исторія византійской эмали“ Н. П. Кондакова нашла достойную оцѣнку въ западной научной литературѣ. Мы въ данномъ мѣстѣ не въ состояніи ни перечислить, ни указать тѣхъ многочисленныхъ, восторженныхъ отзывовъ, которые появились въ западныхъ газетахъ и спеціальныхъ журналахъ. Приведемъ лишь нѣкоторые отрывки изъ отзывовъ Диля и Вебера.

„Настоящій трудъ, — говоритъ Веберъ [1]), — касается лишь одной вѣтви византійскаго золотыхъ дѣлъ мастерства — техники эмали и ея памятниковъ, но онъ построенъ такъ широко и на такомъ широкомъ основаніи, что, читая его, не замѣчаешь, какъ изъ такой маленькой почвы выросло роскошное дерево съ цвѣтами и плодами. Мы не можемъ не отмѣтить, какъ выдающееся въ этомъ единственномъ во многихъ отношеніяхъ трудѣ то, что автору его удивительнымъ образомъ удалось связать описаніе и исторію техники одной отрасли художественной промышленности съ развитіемъ искусства, по крайней мѣрѣ, на Востокѣ, такъ что мы въ немъ имѣемъ не только одинъ отдѣлъ исторіи византійскаго искусства, но обзоръ развитія искусства у многихъ народовъ, на протяженіи многихъ вѣковъ. ...Видя силу своего изслѣдованія въ азіатскомъ происхожденіи этого искусства, Кондаковъ прослѣживаетъ развитіе техники эмали чрезъ всю исторію древняго міра до отдаленнѣйшихъ временъ человѣческой культуры... И онъ разсматриваетъ не только технику, но и краски, орнаментъ, содержаніе изо-

---

[1]) Repert. für Kunstwis. XVIII (1895), 288 и сл.

браженій, и движеніе стиля византійской эмали всегда съ точки зрѣнія связей съ Востокомъ. Авторъ „Русскихъ древностей въ памятникахъ искусства“ находится здѣсь въ своей излюбленной области. Рядъ интереснѣйшихъ культурно-историческихъ вопросовъ проходитъ предъ читателемъ, дальнѣйшее разрѣшеніе которыхъ дастъ матеріалъ на десятки лѣтъ для новыхъ изслѣдованій... Кондаковъ подвергаетъ критикѣ имѣвшія въ свое время важное значеніе изслѣдованія де-Линаса, Дарселя и идетъ дальше ихъ... Невозможно прослѣдить всѣ его заключенія. Масса остроумныхъ замѣчаній, наводящихъ взглядовъ вознаграждаетъ того, кто со вниманіемъ—страница за страницей—пройдетъ чрезъ густой лѣсъ экзотическихъ извилинъ. Постепенно лѣсъ освѣщается, мы вступаемъ свободно и находимся вновь въ Византіи, какъ въ началѣ изслѣдованія...“ Указавъ на важность описаній памятниковъ эмали, сдѣланныхъ Н. П. Кондаковымъ, въ которыхъ опредѣляется ихъ время, устанавливается ихъ связь съ другими, дѣлается художественная ихъ оцѣнка, Веберъ переходитъ къ важности иконографическихъ экскурсовъ въ этомъ трудѣ, которые для западныхъ ученыхъ въ немъ становятся впервые извѣстны. Подводя итоги своимъ указаніямъ, Веберъ заключаетъ: „такой источникъ представляетъ этотъ трудъ для литературы, иконографіи, для памятниковъ и для вопросовъ развитія (искусства)!“

„Это полная исторія византійской эмали, — говоритъ Диль [1]) въ своемъ отзывѣ о трудѣ,—ея началъ, техники, ея долгихъ и славныхъ судебъ; нельзя въ достаточной степени выразить похвалы поистинѣ удивительной эрудиціи, которая блеститъ въ этихъ страницахъ, глубокому знанію памятниковъ, геніальнымъ, глубокимъ взглядамъ, которые бросаются имъ иногда мимоходомъ...“

Многочисленные труды, тяжелый петербургскій климатъ надорвали здоровье Н. П. Кондакова и вскорѣ послѣ возвращенія изъ Палестины онъ, по совѣту врачей, долженъ былъ переселиться на югъ. Не порывая связей съ университетомъ, съ учеными учрежденіями, онъ и здѣсь, на югѣ, не оставляетъ своихъ ученыхъ трудовъ; любовь къ наукѣ, къ искусству, къ распространенію научныхъ познаній о немъ, о родной старинѣ, забота о распространеніи, развитіи искусства на родинѣ [2])— побуждаютъ его и здѣсь къ многочисленнымъ трудамъ, даютъ ему силы

---

[1]) Gazette d. B. Arts, XIII (1895), 294 и сл.

[2]) Въ качествѣ члена Высочайше назначенной Коммиссіи по пересмотру устава Имп. Академіи Художествъ участвовалъ въ составленіи устава, Высочайше утвержденнаго въ 1893 г. и состоитъ членомъ этой Академіи теперь, принимая участіе въ ея дѣлахъ. Въ то же время онъ состоитъ членомъ-корреспондентомъ Императорской Академіи Наукъ.

и вдохновеніе для совершенія того, что сослужитъ великую службу наукѣ. За время пребыванія на югѣ (въ Ялтѣ) Н. П. Кондаковымъ приготовленъ къ печати капитальный трудъ по русскимъ древностямъ, который скоро появится въ свѣтъ въ изданіяхъ Императорской Археологической Коммиссіи; приготовленъ также къ печати V выпускъ „Русскихъ Древностей"; въ то же время онъ сталъ собирать матеріалъ для широко задуманнаго учено-художественнаго изданія: иллюстрація евангелія картинами, исполненными лучшими художниками и воспроизводящими на основаніи археологическо-историческихъ изысканій обстановку, бытъ времени Христа.

Таковы многочисленные, многозначительные для науки, искусства вообще и для науки русской археологіи въ частности труды Н. П. Кондакова, совершенные имъ въ теченіе 30 лѣтъ. Пожелаемъ же ему здоровья, бодрости, энергіи для совершенія новыхъ трудовъ, да послужитъ его дѣятельность высокимъ примѣромъ для молодыхъ дѣятелей на нивѣ изученія отечественныхъ древностей.

Кромѣ трудовъ Н. П. Кондакова, перечисленныхъ выше, намъ извѣстны слѣдующія его мелкія статьи и замѣтки:

1. Какая возможна въ современной наукѣ археологіи постановка вопроса о вліяніи въ области искусства вообще и византійскаго искусства въ частности? Бюллет. VI Одесскаго Археол. Съѣзда, 1884, № 4, 11.

2. Константинопольскія церкви. Тамъ же, № 7, 15.

3. Древности Константинополя. Новь, 1885.

4. О современномъ состояніи отдѣловъ византійской археологіи. Труды Моск. Арх. Общ., IX.

5. Докладъ о памятникахъ византійской древности въ гор. Ѳеодосіи.

6. Докладъ о старинныхъ русскихъ образкахъ. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ. III (1888), стр. CII.

7. Разборъ труда В. В. Стасова: Образцы славянскаго и восточнаго орнамента по рукописямъ. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ. IV (1889), XXIII—XXVI.

8. Разборъ сочиненія Н. В. Покровскаго: Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ. VI (1893), XVI—XVII, L—LV.

9. Рецензія на сочиненіе В. К. Мальмберга: Метопы древне-греческихъ храмовъ. Ж. М. Н. Пр. 1892, 339—353.

10. Отзывъ (совмѣстно съ В. Г. Васильевскимъ) о сочиненіи Д. Ѳ. Бѣляева: Систематическій обзоръ главныхъ частей Большого Дворца византійскихъ царей. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ. VI (1893), XLVI—L. Рецензія на то-же сочиненіе и на другое того-же автора: Ежедневные и воскресные пріемы византійскихъ царей и праздничные выходы ихъ въ храмъ св. Софіи въ IX—X в.—въ Визант. Врем. I (1894), 173—180.

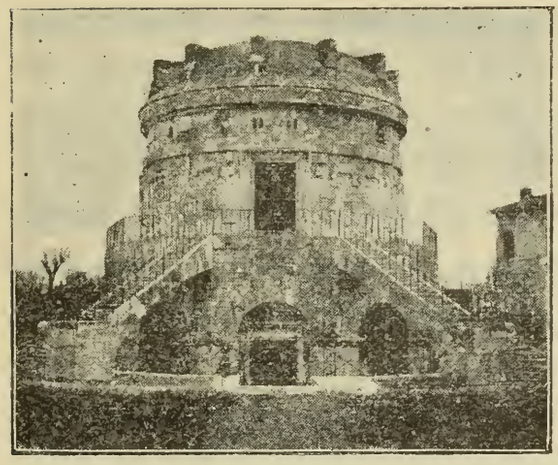
11. Рецензія на сочиненіе А. Л. Бертье-Делагарда: Древности Южной Россіи. Раскопки Херсонеса. Ж. М. Н. Пр. 1893, декабрь, 388—396.

12. Некрологъ П. И. Савваитова. Ж. М. Н. Пр. 1895, октябрь, 26—31.

МОЗАИКИ РАВЕННСКИХЪ ЦЕРКВЕЙ.

Чл.-сотр. Е. К. Рѣдина.

ВВЕДЕНІЕ.



1. Усыпальница Өеодориха въ Равеннѣ.

Въ исторіи византійскаго искусства пятое и шестое столѣтія являются эпохой образованія художественнаго стиля и выработки иконографическихъ типовъ. Памятники этого времени тѣмъ любопытнѣе для историка, что въ нихъ заключено живое движеніе, развитіе искусства и его содержанія. Такъ какъ намъ, къ сожалѣнію, мало извѣстно памятниковъ этой эпохи, а тѣмъ болѣе монументальныхъ, то среди уже извѣстныхъ одно изъ главныхъ мѣстъ по числу и сохранности занимаютъ памятники, сохранившіеся не въ развалинахъ самой Византіи, а въ сосѣдней Италіи; это — памятники Равенны. И естественно, что до тѣхъ поръ, пока мы не будемъ знать исторіи византійскаго искусства по памятникамъ, выросшимъ непосредственно на родной почвѣ, равеннскіе памятники вообще и, въ частности, мозаики будутъ имѣть для насъ то же значеніе, какое имѣли такъ-называемыя римскія античныя статуи для классической археологіи.

Изученіе памятниковъ Равенны имѣетъ свою многовѣковую исторію. Ими, какъ и вообще древностями Италіи, начинаютъ особенно интересоваться съ эпохи Возрожденія, но лишь въ качествѣ иллюстраціи къ исторіи самой Равенны.

Таковъ, напр., небольшой трудъ Томазо Томаи [1]) и колоссальный

---

[1]) Tomaso Tomai, Historia di Ravenna, Ravenna, 1580.

трудъ Рубея [1]), восполняющій иногда во многомъ извѣстія болѣе ранняго равеннскаго историка IX в., Аньелла [2]), служащаго главнымъ источникомъ для исторіи Равенны и ея памятниковъ.

Въ XVII в. появились труды, уже спеціально посвященные церковнымъ памятникамъ Равенны, но лишь описательные. Таковъ трудъ антикварнаго характера Фабри Le sagre memorie di Ravenna (Venetia, 1664) и его продолжателя (въ настоящемъ столѣтіи) Тарлацци, Memorie sacre di Ravenna (Ravenna, 1852).

Такого же характера, но съ детальнымъ и спеціальнымъ описаніемъ мозаикъ—трудъ Чіампини [3]), служившій до послѣдняго времени главнымъ источникомъ при изученіи римскихъ и равеннскихъ мозаикъ; но ни текстъ въ данномъ трудѣ, ни рисунки (за исключеніемъ лишь тѣхъ, оригиналы которыхъ погибли) не отвѣчаютъ современнымъ научнымъ требованіямъ.

Болѣе богата литература о равеннскихъ памятникахъ и въ частности о равеннскихъ мозаикахъ въ XIX вѣкѣ.

Гиды по Равеннѣ и общіе обзоры памятниковъ города не даютъ детальныхъ описаній мозаикъ, не касаются вопроса о происхожденіи ихъ. Таковы труды Спрети [4]), Нанни [5]), Рибуффи [6]), Риччи [7]) и друг.

Описательнаго характера, съ преимущественнымъ вниманіемъ къ архитектурнымъ памятникамъ—сочиненіе фонъ-Кваста [8]); авторъ, пользуясь Аньелломъ и другими историками, описываетъ всѣ извѣстные памятники; вопроса о происхожденіи мозаикъ не касается. Не касается его и Кронье [9]), описывающій, какъ туристъ, кратко мозаики, но исправляющій Чіампини, который трактовалъ о мозаикахъ лишь на основаніи приготовленныхъ для него рисунковъ. Касается этого вопроса лишь отчасти Гарруччи [10]), монументальный трудъ котораго съ рисунками служитъ и теперь незамѣнимымъ пособіемъ при изученіи древне-хри-

---

[1]) Rubeus, Historiarum Ravennatum libri decem, Venetiis, 1589.

[2]) Agnellus, Liber Pontificalis, sive Vitae Pontificum Ravennatum=Muratori, Rerum italicarum scriptores, Tom. II, Mediolani, 1723; это сочиненіе переиздано у Миня, Patr. lat., t. 106. Новое изданіе въ Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum longobardicarum et italicarum saec. VI—IX, Hannoverae, 1878 (Waitz).

[3]) Ciampini, Vetera monumenta, T. I—II, Romae, 1690—1699.

[4]) Spreti, De amplitudine, eversione et restauratione urbis Ravennae, Ravenna, 1793

[5]) Nanni, Il forestiero in Ravenna, Ravenna, 1821.

[6]) Ribuffi, Guida di Ravenna, Ravenna, 1835.

[7]) Ricci, Ravenna e suoi dintorni, Ravenna, 1878.

[8]) v. Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, Berlin, 1842.

[9]) Crosnier, Ravenne et ses monuments. Bulletin Monumental, XXV (1859).

[10]) Garrucci, Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, IV, Prato, 1877.

стіанскихъ памятниковъ искусства, хотя рисунки, въ большинствѣ случаевъ, искажаютъ оригиналы и не даютъ надлежащаго понятія о стилѣ памятника, а равно не позволяютъ дѣлать точныхъ заключеній о типахъ представленныхъ въ нихъ лицъ.

Весьма близко, по содержанію и выполненію, къ труду фонъ-Кваста сочиненіе Рана [1]); онъ также описываетъ всѣ памятники, детально разбираетъ архитектурные; въ описаніяхъ мозаикъ у него обращено серьезное вниманіе на стиль, и его художественная оцѣнка повторяется болѣе поздними изслѣдователями; но иконографіи отдѣльныхъ изображеній у него нѣтъ, равно—аналогій съ византійскими памятниками; то, что въ дѣйствительности составляетъ явный признакъ византизма—по его объясненію—какое-то варварское вліяніе, позже получившее перевѣсъ въ византійскомъ искусствѣ. Краткое описаніе мозаикъ мы находимъ у Любке [2]), Клосса [3]), Жерспака [4]) и др.

Въ помянутыхъ трудахъ, какъ сказано, вопросъ о происхожденіи равеннскихъ мозаикъ почти не затрогивается. Относительно этого вопроса литературу, посвященную равеннскимъ мозаикамъ, можно раздѣлить на двѣ группы. Къ одной группѣ относятся тѣ труды, въ которыхъ равеннскія мозаики считаются произведеніями римской школы; къ другой—тѣ, въ которыхъ онѣ признаются произведеніями византійскаго искусства.

Уже Гюбшъ [5]), разсматривая, главнымъ образомъ, архитектурные памятники Равенны и останавливаясь на мозаикахъ, высказываетъ положеніе, что въ Италіи, до VII в., не была введена византійская техника и искусство. Далѣе (Введеніе, стр. XLII) онъ полагаетъ, что разницы между восточными и западными памятниками до VII стол. не было, а что собственно было лишь нѣсколько школъ, вѣтвей одной римской: миланская, равеннская, константинопольская (лишь позже ставшая византійской). Въ памятникахъ равеннской школы (стр. 29) онъ отличаетъ два періода: первый—съ V стол. и конца западно-римской имперіи; второй — съ правленія Ѳеодориха; для послѣдняго періода онъ находитъ возможнымъ усматривать небольшое византійское вліяніе. Своихъ положеній въ примѣненіи къ мозаикамъ Гюбшъ ничѣмъ не подтверждаетъ.

---

[1]) Rahn, Ravenna. Eine kunstgeschichtliche Studie, Leipzig, 1869.

[2]) Lübke, Geschichte der italienischen Malerei, Stuttgart, 1878, I.

[3]) Clausse, Basiliques et mosaiques chrétiennes, Paris, 1893, I.

[4]) Gerspach, La Mosaique, Paris.

[5]) Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen, Carlsruhe, 1862, Text, 57.

Гото [1]) только съ VI в. признаетъ вліяніе Византіи.

Куглеръ [2]) отрицаетъ даже для позднѣйшихъ памятниковъ правильность эпитета „византійскихъ“—это скорѣе тотъ же поздне-римскій стиль, какъ въ древнихъ мозаикахъ. Говоря о византійскомъ стилѣ, Куглеръ полагаетъ, что въ V и VI вв. не можетъ быть рѣчи о немъ: лишь при Юстиніанѣ византинизмъ пріобрѣтаетъ вполнѣ развитыя формы [3]). Въ описаніи своемъ мозаикъ этого времени Куглеръ, однако, не даетъ аналогій съ византійскими памятниками. Дидронъ [4]) къ Византіи относитъ лишь мозаики ц. св. Виталія, но основаній для этого никакихъ не приводитъ. Вольтманъ [5]) признаетъ, что художественная дѣятельность въ Италіи имѣла своимъ первоисточникомъ Римъ и тамъ для равеннскихъ мозаикъ нужно искать его. Обвиняя Кроу и Кавальказелле (см. ниже) въ томъ, что они не подтверждаютъ своего взгляда на византійское вліяніе анализомъ мозаикъ, Вольтманъ и самъ ничего не даетъ въ доказательство своего положенія; его бѣглое, краткое описаніе мозаикъ основано на работѣ Рихтера (см. ниже), но всѣ замѣчанія послѣдняго относительно восточно-византійскаго происхожденія нѣкоторыхъ изображеній онъ опускаетъ.

Мнѣнія Гюбша, Куглера, Вольтмана и др. повторяетъ въ послѣднее время Бейссель въ спеціальномъ обзорѣ равеннскихъ мозаикъ [6]). Онъ находитъ, что всѣ равеннскія мозаики и въ рисункѣ, и въ колоритѣ, и въ содержаніи—почти повторяютъ римскія; ни о какихъ византійскихъ мастерахъ и рѣчи быть не можетъ. Равеннскія мозаики, по его мнѣнію, находясь въ тѣснѣйшей связи съ римскими, въ то же время представляютъ продуктъ мѣстной школы, одинъ изъ существенныхъ признаковъ которой—пристрастіе къ зелени, къ пейзажу съ зеленой растительностью, какъ передача мѣстной природы (стр. 500). Авторъ не доказываетъ своихъ положеній анализомъ мозаикъ, а все ссылается на историческіе факты, вродѣ такихъ: въ Римѣ работали по порученію Галлы Плацидіи мастера для церкви св. Павла внѣ стѣнъ, слѣдовательно, оттуда же она могла и вызвать мастеровъ для Равенны; въ письмѣ Кассіодора

---

[1]) Hotho, Geschichte der christlichen Malerei in ihrem Entwickelungsgange, 1 Heft, Stuttgart, 1867, 57.

[2]) Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, 1866, 40. Рус. перев., Москва, 1872, 27.

[3]) Тамъ же, 53 и рус. пер., 36.

[4]) Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845, 46.

[5]) Woltmann, Geschichte der Malerei, Leipzig, 1879, I, 167.

[6]) Beissel, Die Mosaiken von Ravenna, Stimmen aus Maria-Laach, 1894, Heft. 9—10.

указывается, что для геркулесовой базилики въ Равеннѣ были вызваны мраморщики изъ Рима, слѣдовательно, и мозаичисты для другихъ церквей его времени могли быть вызваны оттуда же. Отсутствіе анализа мозаикъ, сравненій, иконографіи изображеній — лишаетъ сужденія Бейсселя всякаго значенія.

Болѣе многочисленны тѣ труды, въ которыхъ равеннскія мозаики признаются или византійскими, или явившимися подъ сильнымъ византійскимъ вліяніемъ. Но и въ нихъ общія положенія не подтверждаются анализомъ мозаикъ, о которыхъ, впрочемъ, за нѣкоторыми исключеніями, говорится въ нихъ весьма кратко.

О сильномъ византійскомъ вліяніи въ равеннскихъ мозаикахъ, о возможномъ выполненіи ихъ (уже въ V в., при Галлѣ Плацидіи) византійскими мастерами говоритъ раньше другихъ Лабартъ [1]). Византійское происхожденіе предполагаетъ онъ и для мозаикъ VI в. (стр. 358).

О вліяніи Византіи на Равенну говоритъ Унгеръ [2]), считающій проблематичной особую миланскую школу, выдвигаемую Гюбшемъ въ качествѣ первоисточника для равеннской, которая стоитъ въ непосредственной связи съ римской.

Шнаазе [3]) вообще подводитъ мозаики подъ общую характеристику византійскаго стиля; самыя основы мозаическаго стиля заключаются для него въ византійскомъ искусствѣ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ (стр. 193 и 217) онъ оговаривается, что въ области мозаики не находитъ возможнымъ отдѣлять произведенія собственно западныя отъ восточныхъ, потому что въ этой вѣтви искусства дольше сохраняется связь, или, по крайней мѣрѣ, видное различіе обѣихъ сферъ выступаетъ не сразу.

Описаніе мозаикъ у Шнаазе поверхностно и бѣгло.

Болѣе подробное описаніе, соединенное съ характеристикой стиля мозаикъ, имѣется у Кроу и Кавальказелле [4]), считающихъ, что уже въ V в. для равеннскихъ мозаикъ пользовались греческими образцами, а мозаики VI в. вполнѣ запечатлѣны византійскимъ характеромъ.

Фёрстеръ [5]) въ бѣгломъ обзорѣ равеннскихъ мозаикъ также указываетъ на вліяніе Востока, въ частности Константинополя. Грегоровіусъ, описывая мозаики, полагаетъ, что, если гдѣ въ Италіи работали

---

[1]) Labarte, Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1873, II, 349.

[2]) Allgem. Encyclopädie von Ersch u. Gruber, 84 Th., 344 (Leipzig, 1866).

[3]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Düsseldorf, 1869, I, 211.

[4]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original Ausgabe, Leipzig. 1869, I, 18, 23 и др.

[5]) Förster, Geschichte der italienischen Kunst, Leipzig, 1869, I, 106.

византійскіе мозаичисты, то именно здѣсь (въ Равеннѣ), предпочтительно предъ другими городами [1]).

Наиболѣе обоснованное опредѣленіе значенія мозаикъ среди другихъ памятниковъ, многочисленныя сравненія ихъ съ чисто византійскими памятниками—находятся въ трудахъ Н. П. Кондакова: Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей [2]), и: Путешествіе на Синай въ 1881 г. (Одесса, 1882). За византійское происхожденіе равеннскихъ мозаикъ стоитъ Байэ въ своемъ извѣстномъ трудѣ, замѣчательномъ по ясной постановкѣ вопроса о вліяніи Востока на христіанское искусство: Recherches pour servir a l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient [3]).

---

[1]) Gregorovius, Wanderjahre in Italien, Leipzig, 1871, IV, 11.

[2]) Одесса, 1876, 65, 66, 74, 81, 85, 109, 176, 203 и др. Укажемъ здѣсь же на извѣстныя намъ сочиненія въ русской литературѣ, касающіяся равеннскихъ мозаикъ. О византійскомъ происхожденіи ихъ говоритъ основатель науки русской археологіи проф. Ѳ. И. Буслаевъ въ своемъ трудѣ: Общія понятія о русской иконописи (Сборникъ на 1866 г., изд. Общ. Древнерус. Иск., Москва, 1866, 48); здѣсь же (52—54) онъ описываетъ ихъ. Описаніе мозаикъ Равенны и другихъ древностей этого города по Рапу представлено въ рецензіи труда этого нѣмецкаго ученаго покойнымъ В. Виноградскимъ въ Древностяхъ, Труд. Моск. Арх. Общ., т. II, вып. 2 (1869), 148—155. Большое вниманіе равеннскимъ древностямъ и, въ частности, мозаикамъ было оказано покойнымъ графомъ А. С. Уваровымъ. Помимо рефератовъ, посвященныхъ этимъ древностямъ, читанныхъ въ Московскомъ Археологическомъ Обществѣ (см. рефераты о Богородицѣ Орантѣ капеллы Петра Хризолога, относимой имъ къ XII в. и сравниваемой имъ съ Богородицей Кіево-Софійскаго Собора—въ Древн. Труд. Моск. Арх. Общ.. т. IV, в. I-й (1874), Протоколы, 32—33) имъ были произведены на собственный счетъ раскопки за алтарной частью церкви св. Аполлинарія Новаго и были открыты основанія двухъ комнатъ съ великолѣпными мозаиками пола, на которыхъ лежала золотая монета Ѳеодориха. Имъ же было приготовлено описаніе христіанскихъ памятниковъ Равенны (Древ. Труды Моск. Арх. Общ., т. III, вып. 3 (1873) Протоколы, 300). Одновременно, нужно полагать, были приготовлены великолѣпные снимки въ краскахъ съ мозаикъ, замѣчательные образцы которыхъ были представлены на выставкѣ типовъ Христа въ Москвѣ (Каталогъ Выставки типовъ Христа, Москва, 1896 г., № 13—Добрый Пастырь усыпальницы Галлы Плацидіи, № 38—Христосъ Еммануилъ церкви св. Виталія). Изъ вышеуказаннаго труда, вѣроятно, были заимствованы описанія мозаикъ, вошедшія въ посмертный трудъ гр. Уварова, Византійскій Альбомъ, т. I, вып. 1, Москва, 1890, 25, 30, 31, 35—36, 37, 45, 48—49. Описаніе равеннскихъ мозаикъ, главнымъ образомъ, на основаніи сочиненія Рапа, предложено у фонъ-Фрикена, Римскія катакомбы и памятники первоначальнаго христіанскаго искусства, Москва, 1885, IV, 164—175. Вопроса о византійскомъ происхожденіи тѣхъ же мозаикъ касается Н. В. Покровскій въ изслѣдованіи о Страшномъ Судѣ (Труды VI Арх. Съѣзда, Одесса, III, 288). Подробнѣе того же вопроса онъ касается въ трудѣ: Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ, греческихъ и русскихъ, Москва, 1890, 11; здѣсь же предложено (11 — 19) описаніе мозаикъ, повторенное и въ Памятникахъ византійской иконографіи и искусства (Христ. Чт. 1893, V, 195—214); всѣхъ изображеній событій изъ жизни Христа, находящихся въ равеннскихъ мозаикахъ, тотъ же ученый касается въ трудѣ: Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, преимущественно византійскихъ и русскихъ, Спб., 1892.

[3]) Paris, 1879, 80—81, 95 Ср. Bayet, L'art Byzantin, 35 и сл.

Того же мнѣнія держится Мюнцъ [1]); Доббертъ, подтверждающій для V в. на примѣрѣ мозаикъ Православной крещальни нѣкоторыми особенностями въ нихъ явно византійскаго происхожденія и оспаривающій предположеніе нѣкоторыхъ ученыхъ (см. выше), что Равенна въ V в. представляла средоточіе западной художественной дѣятельности [2]).

Далѣе за византійское происхожденіе равеннскихъ мозаикъ стоитъ Диль въ небольшомъ трудѣ, посвященномъ всѣмъ равеннскимъ памятникамъ [3]); Стржиговскій, признающій въ памятникахъ Равенны и сильное восточное вліяніе, и продуктъ мѣстной школы, въ качествѣ характернаго признака которой выставляетъ такую деталь, какъ крестъ, встрѣчающійся часто въ рукахъ различныхъ лицъ (Добрый Пастырь въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи, Предтеча въ Православной крещальнѣ, Христосъ въ Архіепископской капеллѣ, въ церкви S. Michele in Africisco) [4]).

Въ новѣйшемъ трудѣ Шультце [5]) разсматриваетъ равеннскія мозаики, какъ относящіяся на ряду съ константинопольскими къ греческому кругу. Въ трудѣ Барбье-де-Монто, посвященномъ равеннскимъ мозаикамъ, послѣднія не признаются ни за чисто восточныя, ни за чисто римскія; въ нихъ, по его словамъ, смѣсь элементовъ различнаго происхожденія [6]).

Въ указанныхъ выше сочиненіяхъ равеннскія мозаики, какъ мы говорили, не составляютъ спеціальнаго предмета изслѣдованія; о нихъ упоминается лишь кратко въ обозрѣніяхъ или всѣхъ памятниковъ Равенны, или однородныхъ современныхъ памятниковъ. Отюда понятно, что выставляемыя авторами общія положенія не могли быть подтверждены бѣглымъ же описаніемъ мозаикъ. Послѣднія требуютъ спеціальнаго изслѣдованія, возможно полнаго анализа и въ отношеніи стиля, и иконографіи, и возможно большаго сравненія съ современными па-

---

[1]) Müntz, Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes, Paris, 1888, 31.

[2]) Dobbert, Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur. Repert. f. Kunstw., VIII (1885), 163, 173.

[3]) Diehl, Ravenne. Études d'archéologie byzantine, Paris, 1886, 1, 2, 44, 50 и др.

[4]) Strzygowski, Das Etschmiadsin Evangeliar, Wien, 1891, 50—51.

[5]) Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst., München, 1895, 202, 222 и др.

[6]) Развивая подробно свое положеніе далѣе, авторъ, однако, склоняется болѣе къ признанію въ нихъ элементовъ западнаго происхожденія. Положеній своихъ, насколько можно видѣть изъ разбора мозаикъ Православной крещальни, онъ ничѣмъ не подтверждаетъ. Barbiet de Montault. Les mosaiques des églises de Ravenne, Revue de l'art chrétien, VII (1896). 70.

мятниками, какъ восточными, такъ и западными. Первый опытъ спеціальнаго изслѣдованія мозаикъ даетъ Рихтеръ (J. P. Richter) въ сочиненіи Die Mosaiken von Ravenna. Beitrag zur einer kritischen Geschichte der altchristlichen Malerei, Wien, 1878. Онъ находитъ возможнымъ не только по внѣшнему признаку (совпаденіе во времени), но и по внутреннимъ (различіе въ стилѣ, содержаніи) раздѣлить мозаики по тремъ періодамъ: латинскому, остгоѳскому, византійскому. Но не смотря на это, авторъ прибавляетъ, явно противорѣча себѣ, что различіе культуръ трудно поддается анализу въ памятникахъ.

При разборѣ мозаикъ авторъ, въ большинствѣ случаевъ, ограничивается, какъ и другіе, характеристикой стиля мозаикъ, не даетъ сравнительнаго обзора композицій росписей, исторіи отдѣльныхъ образовъ, изрѣдка касается вопроса о происхожденіи мозаикъ. Но анализъ его, тѣмъ не менѣе, впервые наиболѣе полонъ и сохраняетъ во многомъ значеніе и до настоящаго времени. Предвзятое дѣленіе мозаикъ по періодамъ приводитъ изслѣдователя къ страннымъ наблюденіямъ: въ свѣтлорусыхъ волосахъ Добраго Пастыря (усыпальницы Галлы Плацидіи) онъ видитъ черту германизма; въ типахъ Христа въ сценахъ страстей мозаикъ церкви св. Аполлинарія Новаго готѳскій типъ, для котораго послужилъ основой германскій типъ. Подводя мозаики Аріанской крещальни, церкви св. Аполлинарія новаго (за исключеніемъ нижняго пояса) къ періоду готѳскому, слѣдовательно, какъ бы отличающемуся особыми чертами, онъ утверждаетъ, что иконографія готѳовъ—чисто византійская (стр. 37). Но какой же въ такомъ случаѣ и готѳскій періодъ въ мозаикахъ?

Разсматривая памятники такъ-называемаго византійскаго періода (церковь св. Виталія, нижній поясъ нефа церкви св. Аполлинарія Новаго, капелла Хризолога, церковь св. Аполлинарія во флотѣ), Рихтеръ даетъ весьма мало сравненій съ чисто византійскими памятниками; отсюда неправильный приговоръ о мозаикахъ капеллы Хризолога, недостаточное и невѣрное объясненіе такихъ образовъ, какъ Богородицы Оранты, Христа Путника; типа Христа тріумфальной арки церкви св. Аполлинарія во флотѣ, и др. Авторомъ при разсмотрѣніи общей росписи равеннскихъ церквей опущены: роспись церкви s. Michele in Africisco и всѣхъ тѣхъ, что извѣстны на основаніи указаній Аньелла (за исключеніемъ церкви евангелиста Іоанна).

Равеннскихъ мозаикъ весьма часто касается Д. В. Айналовъ въ своемъ трудѣ: Мозаики IV и V вѣковъ. Изслѣдованія въ области иконографіи и стиля древнехристіанскаго искусства (Спб., 1895). Къ римскимъ мозаикамъ авторъ примѣняетъ тотъ же методъ, которымъ пользо-

вался, какъ указывали выше, Н. П. Кондаковъ для равеннскихъ мозаикъ. Но то, что для послѣднихъ было указано лишь въ общихъ чертахъ, для римскихъ въ упомянутомъ трудѣ сдѣлано детально. Д. В. Айналовъ слѣдитъ за связью изучаемыхъ имъ памятниковъ съ памятниками восточными и наблюденія его надъ стилемъ этихъ памятниковъ приводятъ его къ опредѣленію декоративныхъ свойствъ новаго стиля, явившагося на востокѣ и въ аналогичныхъ чертахъ распространившагося въ V в. на западѣ. Новый стиль этотъ—византійскій.

Равеннскія мозаики, какъ сказали, привлекаются авторомъ къ сравненію на ряду съ римскими, восточными памятниками и такимъ образомъ имъ устанавливается связь равеннскихъ мозаикъ съ римскими V вѣка (церкви S. Maria Maggiore, св. Сабины, боковыхъ капеллъ Латеранской крещальни), неапольскими (крещальни св. Януарія; ц. св. Приска—въ Капуѣ), миланскими (капеллы Аквилина въ церкви св. Лаврентія, капеллы св. Виктора въ церкви св. Амвросія), а, слѣдовательно, и съ восточными (византійскими) памятниками.

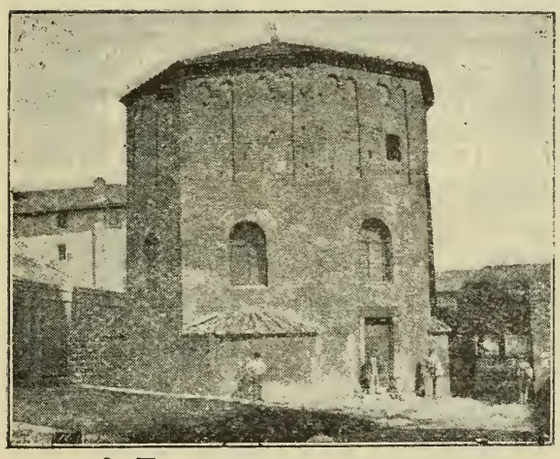
Сравнительно малое знакомство въ ученой литературѣ съ равеннскими памятниками объясняется въ значительной степени тѣмъ обстоятельствомъ, что самая Равенна находилась почти до послѣдняго времени въ сторонѣ отъ тѣхъ дорогъ, которыя ведутъ къ наиболѣе часто посѣщаемымъ путешественниками мѣстамъ Италіи и не привлекала къ себѣ того вниманія, котораго она заслуживаетъ, какъ „христіанскіе Помпеи“. Это названіе ея вполнѣ оправдывается дѣйствительностью.

Богатая и знаменитая нѣкогда Равенна — то столица Западной Римской Имперіи, то центръ равеннскаго экзархата, въ настоящее время представляетъ собою небольшой бѣдный городокъ съ небольшими зданіями, узкими улицами. Какъ, гуляя по древнимъ мостовымъ Помпей, не можешь предугадать того богатства прошлой жизни жителей этого города, которое заключается въ открываемыхъ и открытыхъ зданіяхъ, что стоятъ по сторонамъ ихъ, такъ, блуждая по невзрачнымъ улицамъ Равенны, смотря на не привлекающія ничѣмъ поразительнымъ снаружи—базилики, церкви, усыпальницы ея, не ожидаешь встрѣтить въ нихъ того, что въ дѣйствительности въ нихъ заключается. Входя въ эти зданія, присмотрѣвшись къ внутреннему убранству ихъ, поражаешься этой вѣчной живописью—мозаикой, пережившей столько вѣковъ и все еще блещущей своими красотами—простымъ, но изящнымъ орнаментомъ, величественными образами, художественно-религіозными

композиціями, вводящими насъ и въ сферу духовныхъ интересовъ народа, создавшаго ихъ, и знакомящаго насъ съ культурой его. Мраморныя колонны съ своими красивыми капителями, саркофаги съ барельефами, расположенные вдоль стѣнъ, мраморныя каѳедры, алтари и другіе мелкіе предметы церковнаго обихода дополняютъ убранство этихъ зданій и, повторяемъ, даютъ богатый матеріалъ и для исторіи христіанскаго искусства вообще и для византійскаго въ частности.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Православная и аріанская крещальни.



2. Православная крещальня.

Въ Равеннѣ извѣстны три крещальни[1]): одна отъ времени Галлы Плацидіи при каѳедральной Урсовой базиликѣ, такъ-называемая православная, другая аріанская—времени Ѳеодориха и третья—при базиликѣ Петра. Послѣдняя не дошла до нашего времени и извѣстна лишь по описанію Аньелла, дающему свѣдѣнія объ ея архитектурной формѣ. Построеніе этой крещальни приписывается историкомъ Петру Хризологу. Зданіе, по его словамъ, было окружено двойными стѣнами и было удивительной величины [2]).

Въ жизнеописаніи архіепископа Виктора (537 — 544) историкъ передаетъ о крещальнѣ, что она была квадратной формы, украшена, раздѣлялась на двѣ части: мужскую и женскую [3]).

Когда и кѣмъ построена православная крещальня—въ точности неизвѣстно.

У историка Аньелла мы находимъ о ней слѣдующее извѣстіе: „Fontes Ursiana ecclesia,—говоритъ онъ въ жизнеописаніи еп. Неона,—(Neon) pulcherrime decoravit: musiva et auratis tessellis apostolorum imagines et nomina camera circumcinxit, parietes promiscuis lapidibus cinxit. Nomen ipsius lapideis descriptum est helementis:

---

[1]) Была еще четвертая отъ времени св. Аполлинарія, по преданію, сохраненному у Аньелла (Lib. Pontif, § 1, p. 280. Ср. Рубея, Hist. Rav., I, 24). Судя по словамъ Аньелла, еще крещальня находилась при ц. св. Аполлинарія Новаго (S. Martini), обновленная и украшенная мозаикой при еп. Аньеллѣ (Vita S. Agnelli, XXVIII, § 89, p. 335).

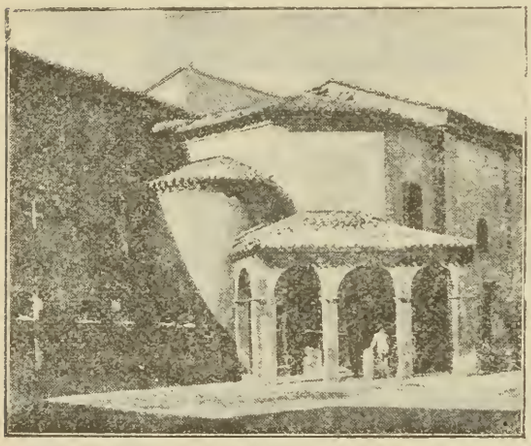
[2]) De S. Petro, XXI, § 50, p. 312.

[3]) De S. Victoro, XXV, § 66, p. 325.

Cede vetus nomen, novitati cede vetustas,
Pulcrius ecce nitet renovati gloria Fontis.
Magnanimus hunc namque Neon summusque sacerdos
Excoluit, pulcro componens omnia cultu“ [1]).

Изъ этого извѣстія почти всѣ изслѣдователи [2]) равеннскихъ памятниковъ выводятъ то заключеніе, что крещальня была первоначально построена епископомъ Урсомъ, т.-е. въ то же время, какъ базилика его имени, слѣдовательно, во второй половинѣ IV вѣка [3]), а реставрирована или, лучше сказать, за ново украшена мозаичными изображеніями, мраморомъ — епископомъ Неономъ, время управленія котораго равеннской церковью относится къ первой половинѣ V вѣка [4]).

О посвященіи крещальни Іоанну Крестителю Аньеллъ ничего не говоритъ, но уже у Рубея находится извѣстіе, что епископъ Неонъ соорудилъ зданіе, называемое ad fontes (т.-е. крещальню) въ честь Предтечи [5]).



3. Аріанская крещальня.

Іоанну Предтечѣ могла быть посвящена и другая равеннская крещальня, теперь извѣстная подъ именемъ „аріанской“, или „S. Maria in Cosmedin“. Крещальня эта, какъ можно заключать изъ указаній Аньелла, была построена аріанами при Ѳеодорихѣ. Перечисляя церкви, обращенныя Аньелломъ для католическаго служенія, Аньеллъ называетъ церковь св. Ѳеодора и монастырь Маріи, гдѣ прежде, по его словамъ, была крещальня указанной церкви Ѳеодора, т.-е. та, о которой идетъ рѣчь [6]).

---

[1]) Надпись эта въ стихахъ по Fiandrini, Annali ravennati, mss. въ Bibl. Class. въ Равеннѣ, II, 264 была высѣчена на архитравѣ дверей (C. Ricci, Monumenti Ravennati, Il Battistero di S. Giovanni in Fonte, 1). Текстъ см. въ De Sancto Neone XVIII, § 28, p. 292.

[2]) Начиная съ Рубея, который, приведя стихи Неона, замѣчаетъ, что послѣднимъ крещальня скорѣе былъ реставрирована, чѣмъ сооружена (Hist. Rav., II, 109, подъ 451 годомъ). Ср. Fabri, Le sagre memorie, 14. См. указанія на литературу по этому вопросу у Риччи, Il Battistero, 1—3.

[3]) По Holder-Egger'у—время епископства Урса—370—396 (стр. 289, прим. 4).

[4]) См. прим. 1 у него же, стр. 292. По Рубею—450—454; по Баккини—425—430 г.г.

[5]) «D. Ioanni Baptistae aediculum erexit...» (II, 109).

[6]) De S. Agnello, XXVII, § 86: «...Et ubi nunc est monasterium sanctae et semper virginis intemeratae Mariae, fontes predicti martiris (т.-е. Theodori) ecclesia fuerunt». Ср. у Рубея, который относитъ основаніе ко времени Каракаллы, но далѣе передаетъ:

А такъ какъ церковь Θеодора, какъ свидѣтельствуетъ Аньеллъ, принадлежитъ къ числу построенныхъ Θеодорихомъ, то, нужно полагать, къ этому же времени относится и крещальня, а слѣдовательно, и мозаика, украшающая ее, которую всю цѣликомъ, или же отдѣльныя части ея нѣкоторые неправильно относятъ ко времени Аньелла [1]). Это, подтверждается и анализомъ самихъ мозаикъ [2]).

По замѣчанію извѣстнаго Пачіауди, аріане почитали Предтечу [3]) и такимъ образомъ, естественно, могли посвятить его имени крещальню, устроенную при ихъ церкви. Лишь со времени изгнанія аріанъ изъ Равенны и обращенія крещальни для католическаго культа, когда, при экзархахъ, здѣсь былъ госпиталь для бѣдныхъ грековъ и монастырь, крещальня, по образцу какого-нибудь греческаго монастыря, получила названіе in Cosmedin (можетъ быть отъ κοσμιδίον) [4]).

Уже въ IX в. историкъ говоритъ объ этомъ имени и старается пояснить его—въ смыслѣ „украшеннаго“ [5]).

Равеннскія крещальни, какъ и извѣстныя намъ другія крещальни IV—VI вв., украшены различными изображеніями, подборъ которыхъ, нужно полагать, стоитъ въ весьма большой зависимости отъ назначенія зданія.

Въ Православной крещальнѣ, въ центрѣ купола, въ особомъ медальонѣ, помѣщено изображеніе Крещенія Христа; оно въ кругу

«Quod autem nunc D. Mariae in Cosmodin vocamus, fons erat, quo aqua sacrata baptismatis abluebantur pueri, sequentibus temporibus, Theodorico regnante, ab Arianis, ut putant aliqui, extructus. Eius rei rota ex marmore, quae in pavimento est, et D. Ioannis Baptistae Christum Deum baptizantis imago, in testudinis centro, argumento sunt (Hist. Rav., I, 38). Фабри, Le sagre memorie, 224, не указывая основаній, относитъ построеніе крещальни ко времени епископа Агапита. Съ нимъ соглашается Tarlazzi, Memorie sacre, 300, исправляя только ошибку Фабри въ опредѣленіи годовъ епископства Агапита (III в.).

[1]) Fabri, Le sacre memorie, 245, полагалъ, что 12 апостоловъ, изображенныхъ вокругъ центральнаго образа Крещенія Христа—присоединены во время Аньелла (556—570—по Hold. Egger'y). Rahn, Ravenna, 24, относитъ всѣ мозаики ко времени Аньелла; также Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, 22; Schnaase, Gesch. d. bild. Künste im Mittelalter, 205 и др.

[2]) Richter, Die Mosaiken von Ravenna, 37 и др.

[3]) Barbier de Montault, Inventaires de la Basilique Royale de Monza, Tours, 1880, I, 54.

[4]) Diehl, Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne, Paris, 1888, 255[8], дѣлаетъ ссылку на Leunclavius, I, 295, гдѣ говорится о происхожденіи имени Cosmedin, въ транскрипціи κοσμιδίον, и гдѣ упоминается монастырь этого имени въ Константинополѣ.

[5]) Объясненіе Гарручи, IV, 50 названія отъ имени женщины, имѣвшей тамъ свой домъ—неправильно. Сходство имени въ Константинополѣ, Равеннѣ, Римѣ—врядъ-ли говоритъ о какихъ-то женщинахъ все одного имени.

изъ занавѣсей, замыкающихъ сцену. Второй кругъ охватываетъ медальонъ и занимаетъ большую часть купола. Онъ представляетъ собою садъ съ цвѣтами, на аканѳовыхъ стебляхъ, по зеленому полю котораго, между цвѣтовъ, представлены 12 апостоловъ, несущихъ на покрытыхъ гиматіемъ рукахъ драгоцѣнные вѣнцы. Третій кругъ, или поясъ, описывающій второй, представляетъ перспективы или внутренности храмовъ, или, вѣрнѣе, перспективы тройчатыхъ балконовъ второго этажа базилики или хора съ выставленными на нихъ, для поклоненія богомольцевъ, святынями, которыя въ данномъ случаѣ кратко и условно представлены вѣнцами, евангеліями, и пр. Ниже стѣна расчленена восемью арками, изъ которыхъ каждая, въ свою очередь, заключаетъ въ себѣ по три меньшихъ арки, пяты которыхъ поддерживаются іоническими колоннами; пространство подъ средней меньшей аркой занято окномъ; отъ вершины колонны, на которую опирается большая арка, подымается сдѣланный мозаикою аканѳовый кустъ, занимая треугольныя пространства — отрѣзки купола (паруса), образованные при соединеніи концовъ арокъ, отъ куста подымается стволъ, составленный изъ меньшихъ аканѳовыхъ кустиковъ и доходящій до второго пояса купола; въ вѣтвяхъ аканѳоваго куста, въ парусахъ, различныя птицы: голуби, цесарки, павлины, попугаи. Пространство подъ двумя другими меньшими арками, что по сторонамъ окна, занято украшеніями въ стукѣ: эдикулами, въ которыхъ стоятъ юныя фигуры, вѣроятно, пророковъ, держащихъ обѣими руками или развернутый, или свернутый свитокъ, или одна рука держитъ открытую книгу, а другая благословляетъ, или дѣлаетъ знакъ „адораціи", или почтенія; треугольная, или полукруглая вершина эдикула занята раковиной, а по сторонамъ ея по два животныхъ, или птицы, или историческія изображенія.

4. Православная крещальня; внутренній видъ ея.

Это своего рода второй этажъ; нижняя стѣна пересѣчена вновь

восемью арками; четыре изъ нихъ углублены въ видѣ экседръ или нишъ. Концы арокъ опираются на колонны различныхъ орденовъ; изъ вершины колонны выходитъ виноградная лоза и, образуя въ парусѣ медальонъ, расходится далѣе по всей поверхности надъ аркой въ завиткахъ. Въ восьми медальонахъ фигуры пророковъ различнаго возраста—пожилые и юные; въ одной рукѣ у нихъ открытая книга, свитокъ, а другой они указываютъ на нихъ, или выражаютъ изумленіе (указывая однимъ пальцемъ вверхъ), почтеніе (выставляя ладонь впередъ у груди). Всѣхъ фигуръ пророковъ въ росписи крещальни—24.

Стѣна нижняго этажа подъ арками была покрыта мраморными плитами, разноцвѣтными и съ разнообразными рисунками (opus marmoreum sectile). Нѣкоторыя изъ этихъ плитъ еще дошли до насъ и указываютъ на чисто классическую грацію и тонкость въ соединеніи различныхъ частей [1]).

Надъ арками, заключающими ниши, сдѣланы мозаикою монограммы и надписи, содержаніе которыхъ, какъ увидимъ далѣе, имѣетъ непосредственное отношеніе къ крещальнѣ, какъ мѣсту, гдѣ совершается таинство крещенія.

Аріанская крещальня также восьмиугольникъ, но меньшихъ размѣровъ, сохранила лишь мозаику купола. Эта мозаика по содержанію отчасти повторяетъ мозаику первой крещальни. Центральный медальонъ заключаетъ изображеніе Крещенія Христова, а въ кругѣ, обходящемъ этотъ медальонъ, раздѣленномъ пальмами на двѣнадцать частей и представляющемъ собою рай—двѣнадцать апостоловъ; они идутъ во главѣ съ Петромъ и Павломъ по направленію къ уготованному престолу, приходящемуся какъ разъ напротивъ голубя, спускающагося надъ головой Христа, неся на покрытыхъ гиматіями рукахъ аттрибуты славы—вѣнцы.

Обозрѣвая роспись другихъ крещаленъ той же эпохи (IV—VI в.в.), дошедшихъ до нашего времени, или извѣстныхъ по описаніямъ, мы видимъ, что роспись эта не велика по количеству сюжетовъ, что въ древнѣйшихъ памятникахъ, какъ, напримѣръ, въ Ватиканской крещальнѣ [2]), въ Латеранской — она почти исключительно вращается въ области

---

[1]) Hübsch, O. c., Text, 31, Atlas, pl. XXIX, fig. 4, 5.

[2]) Древнѣйшая крещальня, о росписи которой имѣются извѣстія, находилась при Ватиканской базиликѣ. Построеніе ея приписывается папѣ Дамасу (Corp. Insc. Rom. 1163, № 10), Müntz, The lost mosaics of Rome. Amer. Journ. of Arch., v. II (1886), 296. Поэтическая картина этой крещальни, но не совсѣмъ ясная—у Пруденція, въ Περὶ στεφάνων, въ гимнѣ, посвященномъ Петру и Павлу (XII, 37—43). Patr. lat., 60, 564—565

орнаментально-символической, имѣющей, однако, отношеніе къ совершаемому въ крещальняхъ таинству.

Въ самомъ дѣлѣ, въ первой изображенъ былъ, повидимому, пастырь съ овцами у источника [1]); во второй [2])—(въ погибшей мозаикѣ) виноградныя лозы, выходящія изъ скалы, изъ которой вытекаютъ райскія рѣки, олени, овцы, пастыри, и (въ дошедшей мозаикѣ) кресты и агнецъ [3]).

Въ росписи Неаполитанской крещальни (V в.) видимъ уже увеличеніе росписи; появляются евангельскія сцены, имѣющія отношеніе къ таинству крещенія [4]), эмблемы евангелистовъ [5]), святые мученики [6]); но на ряду съ этимъ изображенія чисто орнаментальнаго и символическаго характера (какъ въ крещальняхъ Ватиканской и Латеранской): пастырь, пасущій стада у источника, изъ котораго пьютъ олени [7]). Въ Павійской крещальнѣ (V в.) были изображенія мучениковъ [8]), а въ крещальнѣ, устроенной епископомъ Северомъ, другомъ Павлина Нолапскаго—Крещеніе Христа [9]).

---

[1]) «Pastor oves alit ipse illic gelide rigore fontis
Videt sitire quas fluenti Christi».

Де-Росси, основываясь на двустишіи:

Tu cruce suscepta mundi vitare procellas
Disce magis monitus hac ratione loci,

которымъ оканчивался метрическій эпиграфъ, помѣщенный въ томъ мѣстѣ, гдѣ первосвященникъ мазалъ мѵромъ крещаемыхъ, полагаетъ, что море и корабль, т.-е. вообще морскія сцены служили сюжетами декораціи крещальни (Bull. d'arch. chrét., 1867, 88).

[2]) Въ капеллѣ Руфины и Секонды; мозаика восточной абсиды ея погибла, но извѣстна по описанію Панвинія и рисунку въ краскахъ, хранящемуся въ Ватиканской библіотекѣ, Cod. Vat., 5407, p. 200 (De-Rossi, Musaici, Abside della Cappella di S. Rufina e Seconda, 2); мозаика западной абсиды сохранилась (см. рис. въ краскахъ у Hübsch'a, O. c., Atlas, pl. XXVI, 1).

[3]) Въ соотвѣтствіе съ этимъ содержаніемъ росписей можно поставить и содержаніе изображеній въ мозаикѣ пола крещаленъ: розетка, изъ которой вытекаютъ четыре райскихъ рѣки; въ водѣ фазаны, разныя птицы, морскія чудовища, водоросли (возлѣ собора Дьé; De-Rossi, Bull. d'arch. chrét., 1867, 87--88); крестъ образованный четырьмя рыбами (Карѳагенская крещальня); различнаго рода рыбы (въ катакомбѣ св. Приска и др. См. Kraus, Real-Encyclopädie, II, 842).

[4]) Въ полусферическомъ куполѣ въ небѣ, усѣянномъ звѣздами—крестъ съ монограммой и по сторонамъ α и ω, надъ крестомъ десница съ вѣнкомъ; въ основаніи купола сцены изъ жизни Христа; сохранилось (но не цѣликомъ) три; о двухъ можно говорить по догадкѣ, а три совершенно погибли. Среди погибшихъ на первомъ мѣстѣ должна была находиться, по мнѣнію Гарруччи, сцена Крещенія Христа; слѣдующая сцена, очевидно, представляетъ--чудо на бракѣ въ Канѣ Галлилейской, далѣе: бесѣда Христа съ самарянкой, чудесный ловъ рыбы, врученіе Христомъ закона Петру. (Объ отношеніи указанныхъ сценъ къ крещенію см. у Гарруччи, IV, 81—82).

[5]) См. рис. у Д. В. Айналова, Мозаики IV и V вѣковъ, 144 и 145.

[6]) Тамъ же, 147 (рис. 21 и 22).

[7]) Garrucci, tav. 270, у Д. В. Айналова, рис. 19 и 20.

[8]) По словамъ епископа Еннодія (473—504): «in baptisterio Agello, ubi picti sunt martyres, quorum reliquiae conditae sunt ibi (ep. XX) Garrucci, I, 526.

[9]) Paul. Nol. Epist. XXXII, 5 (Migne, Patrol. lat., 61, 332).

Въ росписи равеннскихъ крещаленъ и особенно православной впервые встрѣчаемъ пріемъ иконописи и историческаго характера религіозные сюжеты, смѣнившіе прежнюю символику [1]).

Обращаемся теперь къ детальному разсмотрѣнію росписи обѣихъ равеннскихъ крещаленъ.

Въ обѣихъ крещальняхъ, какъ видѣли, мозаика украшаетъ сводъ купола, а въ Православной, кромѣ того, и стѣны. Куполъ разбивается радіусами (въ видѣ аканѳовыхъ цвѣтковъ или пальмъ) на двѣнадцать частей, а въ центрѣ оставляется медальонъ для изображенія цѣлой сцены, какъ картины.

Дѣленіе потолка или купола радіусами съ центральнымъ медальономъ наблюдается въ украшеніи храмовъ послѣ времени Константина Великаго, напримѣръ, въ мозаикѣ церкви св. Приска въ Капуѣ, погибшей, и извѣстной лишь по описанію и рисунку Michele Monaco (Sanctuarium Capuanum, 1630) [2]), церкви св. Констанцы въ Римѣ, также погибшей и извѣстной по описанію ученаго XVI в. Угоніо и по древнимъ рисункамъ съ нея въ разныхъ библіотекахъ Испаніи, Италіи и Франціи [3]), и въ Неаполитанской крещальнѣ [4]). Въ куполѣ церкви св. Констанцы каждое изъ двѣнадцати дѣленій купола представляетъ собою двѣ каріатиды—одну надъ другой; изъ нихъ нижняя подымается изъ листьевъ аканѳа, а слѣдующая надъ головой первой вновь развивается въ каріатиду.

Въ куполѣ Неаполитанской крещальни вмѣсто каріатидъ—полосы съ роскошными гирляндами; пространство между полосами, какъ и въ церкви св. Констанцы, занято отдѣльными сценами, а не отдѣльными фигурами. Впервые фигуры въ отрѣзкахъ появляются въ потолкѣ указанной выше церкви св. Приска; но онѣ не велики по размѣрамъ, и то стоятъ, то сидятъ, образуя родъ сценки.

Фоны въ мозаикахъ указанныхъ церквей (за исключеніемъ послѣдней), подобны фонамъ потолковъ катакомбъ—бѣлые.

Иное наблюдаемъ мы и относительно фона, и относительно замѣщенія отрѣзковъ, и самихъ фигуръ въ равеннскихъ мозаикахъ. Радіусы и здѣсь удерживаются, но они являются въ видѣ аканѳовыхъ цвѣтковъ (Православная крещальня), и пальмъ (Аріанская крещальня), украшаю-

---

[1]) Ср. Н. П. Кондаковъ, Исторія византійскаго искусства, 66.

[2]) Рис. изданъ Гарруччи, IV, tav. 255.

[3]) См. подробное изслѣдованіе мозаикъ церкви св. Констанцы и Неаполитанской крещальни въ указанномъ трудѣ Д. В. Айналова.

[4]) Garrucci, tav. 269.

щихъ садъ, или рай, въ которомъ стоятъ и идутъ съ вѣнцами апостолы, занимающіе промежутки отрѣзковъ радіусовъ. Фигуры апостоловъ представлены колоссальными. И центральный медальонъ, и фигуры, помѣщенныя въ немъ, также колоссальныхъ размѣровъ. Что касается фоновъ, то для фигуръ апостоловъ въ Православной крещальнѣ—онъ синій, въ Аріанской—золотой, а въ центральномъ медальонѣ въ большей своей части—золотой. Такимъ образомъ все здѣсь указываетъ на перемѣну въ декоративныхъ пріемахъ. Вмѣсто легкой декораціи катакомбъ, предназначавшейся для сравнительно небольшого и притомъ темнаго помѣщенія, требовавшаго свѣтлыхъ фоновъ и небольшихъ сценокъ, здѣсь является пріемъ монументальный; фигуры малаго размѣра не могли бы быть здѣсь: онѣ не идутъ къ украшенію большого пространства, какъ куполъ обѣихъ крещаленъ и далеко отстоящаго отъ взора. Въ то же время здѣсь при большомъ освѣщеніи нѣтъ необходимости въ свѣтлыхъ фонахъ и они замѣняются темными или золотыми съ бѣлыми и цвѣтными фигурами. Употребленіе темнаго фона, напримѣръ, синяго, является также, кромѣ условій свѣта, и результатомъ развитія художественной декораціи, и монументальныхъ пріемовъ. Онъ, по справедливому замѣчанію Жерспака, сильной гармоніи и даетъ большую свободу мозаичисту въ выборѣ колорита для фигуръ, представляемыхъ на немъ, такъ какъ подходитъ ко всевозможнымъ разнообразіямъ свѣта; онъ позволяетъ свободное употребленіе золота въ костюмахъ и другихъ деталяхъ [1]). Дѣйствительно, фигуры апостоловъ въ Православной крещальнѣ въ бѣлыхъ одеждахъ, отдѣланныхъ золотомъ и голубой краской—на этомъ фонѣ рельефно выдвигаются и ясно предстаютъ предъ взорами зрителя, находящагося отъ нихъ на далекомъ разстояніи.

Что касается золотыхъ фоновъ, то примѣненіе ихъ для центральнаго медальона съ одной стороны, можетъ быть, объясняется желаніемъ представить небо, озаренное божественнымъ свѣтомъ въ моментъ крещенія Христа, съ другой—помѣщеніемъ медальона въ центрѣ купола, куда свѣтъ не падаетъ отвѣсно, а разсѣянно, и фигуры, представленныя на немъ, при всякомъ положеніи въ отношеніи свѣта, ясно видны. Низъ медальона имѣетъ иной фонъ—соотвѣтствующій для скалы съ зеленью, на которой стоитъ Предтеча, и именно фонъ зеленый, а для воды, въ которой стоитъ Христосъ—зеленыя и бѣлыя полосы.

Оба фона и синій, и золотой—пріемъ декораціи, свойственный памятникамъ восточно-византійскимъ или стоящимъ съ ними въ тѣсной

---

[1]) Gerspach, La Mosaique, 251.

[2]) Рихтеръ, 38, неправильно называетъ фонъ синимъ.

связи. Эту связь равеннскихъ мозаикъ съ восточно-византійскими памятниками мы будемъ отмѣчать при дальнѣйшемъ описаніи ихъ въ различныхъ деталяхъ. Теперь же отмѣтимъ, что указанные синіе и золотые фоны извѣстны въ чисто византійскихъ памятникахъ, какъ напримѣръ, въ миніатюрахъ (Діоскорида, Вѣнской библіи, начала VI в.) [1]), въ мозаикахъ (Софіи Константинопольской, Синайскаго монастыря [2]), церкви св. Георгія въ Солуни [3]), золотой куполъ церкви св. апостоловъ въ Константинополѣ, золотыя ниши и потолокъ церкви Мартирія въ Іерусалимѣ и др. [4]) и затѣмъ въ памятникахъ, явившихся подъ вліяніемъ первыхъ, т.-е. той же византійской школы — въ мозаикахъ Рима, Милана, Неаполя, Капуи, V—VI в., какъ это отмѣтилъ Д. В. Айналовъ [5]) и въ мозаикахъ Равенны.

1-й поясъ—Крещеніе Христа.—Въ центральномъ медальонѣ, какъ было сказано, помѣщено въ обѣихъ крещальняхъ Крещеніе Христа.

По ученію отцовъ церкви, Крещеніе Христа—образъ нашего крещенія; оно—освященіе самого таинства крещенія [6]).

Крещеніе Христа изображено позднѣе въ катакомбѣ Понціаны, въ кубикулѣ, служившемъ крещальней, VII—VIII вв., въ катакомбѣ св. Януарія въ Неаполѣ, VIII в. [7]), въ крещальняхъ церкви св. Софіи Константинопольской [8]), собора св. Марка въ Венеціи и др.

Съ изображеніемъ Крещенія Христа, если исключить сомнительные памятники [9]), мы впервые встрѣчаемся въ росписи катакомбъ—въ един-

---

[1]) Золотой фонъ при парадныхъ миніатюрахъ; синій—при другихъ. Н. П. (Кондаковъ, Ист. виз. иск., 68—69).

[2]) Золотой при изображеніяхъ апостоловъ и пророковъ нижней каймы, синій—около фигуры Христа въ Преображеніи (Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 82, 87). На золотой фонъ, очевидно, указывается въ описаніи украшеній св. Софіи Константинопольской—у Павла Силенціарія (Descriptio s. Sophiae, 668 и сл., ed. Bonn). См. у Bayet, Recherches pour servir a l'histoire de la peinture, 87.

[3]) Золотой фонъ.

[4]) Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 170.

[5]) Тамъ же, 169 и сл.

[6]) Св. Кириллъ Іерусалимскій говоритъ: «Іисусъ освятилъ крещеніе, крестившись самъ, крестился же для того, чтобы крещаемымъ даровать божественную благодать и божественное достоинство» (Cateches., III, п. 2). По Іоанну Дамаскину: «Духъ Св. сошелъ на Господа тѣлеснымъ образомъ въ видѣ голубя, чтобы показать начатокъ нашего крещенія» (Patr. gr. 33, col. 441 и t. XCIV, col. 1125). Ср. Usener, Religionsgeschichtliche Untersuchungen. Bonn, 1889, I, 165.

[7]) Lefort, Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie etc., 95 (№ 129), 132—136. Рис. см. у Гарруччи, pl. 86; 94, 3.

[8]) Объ изображеніи Крещенія упоминаетъ паломникъ Антоній, архіепископъ Новгородскій, посѣтившій Царьградъ около 1200 г. Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви и памятники Константинополя (Труды VI Арх. Съѣзда въ Одессѣ, т. 3, Одесса, 1887, 17).

[9]) Таковы: изображеніе въ криптѣ Люцины катакомбъ св. Каллиста, I—II в.: юноша съ небольшой бородкой, стоящій въ водѣ, протягиваетъ правую руку къ юношѣ, стоящему

ственномъ примѣрѣ—въ 54 усыпальницѣ катакомбъ свв. Петра и Марцеллина въ Римѣ, III вѣка. Композиція—весьма проста: на берегу стоитъ Іоаннъ въ туникѣ, правую руку положивъ на голову юнаго Христа—стоящаго въ водѣ въ позѣ молящагося (ев. Луки III, 21); надъ головой его голубь [1]).

Далѣе изображеніе Крещенія Христа довольно часто встрѣчается на барельефахъ древне-христіанскихъ саркофаговъ, почти въ одной и той же композиціи: юный Христосъ, нагой, en face, обращенный къ Іоанну и съ руками, прижатыми къ туловищу; Іоаннъ стоитъ почти всегда слѣва; правую руку держитъ надъ головой Христа, или надъ лбомъ. Рѣка Іорданъ изображается въ видѣ ручья, ниспадающаго со скалы; голубь бываетъ, иногда и нѣтъ; изъ другихъ лицъ, кромѣ Іоанна, встрѣчается юноша, принимаемый за пророка Исаію (ев. Матѳея III, 3) [2]).

Изображенія эти почти согласны съ разсказомъ евангелій о событіи (Мѳ. III, 13—17, Мр. I, 9—11, Лк. III, 21—22); только, согласно художественнымъ требованіямъ, въ нихъ соединено въ одинъ моментъ то, что въ дѣйствительности совершилось въ нѣсколько моментовъ. По евангельскимъ разсказамъ, св. Духъ въ видѣ голубя нисходитъ на Христа въ то время, когда Онъ уже крестился и вышелъ на берегъ; въ памятникахъ же искусства голубь паритъ надъ Христомъ въ то время, когда Онъ еще въ водѣ; такимъ образомъ, ясно, для цѣльности изображенія здѣсь соединены въ одинъ моментъ два акта [3]).

на берегу. Надъ головой перваго голубь съ вѣткой въ клювѣ. По мнѣнію однихъ, это—Крещеніе Христа; по мнѣнію другихъ—крещеніе одного изъ членовъ семьи, которой принадлежитъ усыпальница. См. рис. у Garrucci, I, 2; разборъ мнѣній у Стржиговскаго, Iconographie der Taufe Christi, München, 1885, 3—4. Трудно принять это изображеніе за Крещеніе Христа, и даже вѣрующаго: оно скорѣе носитъ жанровый характеръ. Едва-ли слѣдуетъ видѣть Крещеніе Христа и во фрескѣ катакомбъ св. Претекстаты, относимой де-Росси ко II—III вв.: юноша въ хитонѣ и гиматіи; около него другіе юноши: одинъ держитъ надъ его головой вѣтвь растенія, а другой, стоящій сзади него—также вѣтвь; слѣва на деревѣ голубь. Гарруччи (pl. 39, 1) видитъ здѣсь Крещеніе Христа (какъ иллюстрація ев. Луки, III, 21—22); одинъ юноша, по его мнѣнію, Предтеча, другой—представитель народа. По мнѣнію де-Росси, здѣсь вѣнчаніе Христа терніями, т.-е. моментъ изъ исторіи страстей Христовыхъ, вообще почти чуждыхъ древне-христіанскому искусству и встрѣчающихся лишь съ IV—V в. Ср. Strzygowski, O. c., 4—5.

[1]) Изображеніе впервые издано Wilpert'омъ, Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus, Freiburg i. B., 1891, 7, Taf. I—IV. Рисунокъ отъ времени сильно испортился и видны лишь слабыя очертанія фигуръ, поэтому о типахъ не можетъ быть рѣчи.

[2]) Garrucci, 403, 4; 316, 1; 341, 3; 398, 9; 351, 5; 326, 1. См. Strzygowski, O. c., 5—7; у него же указано и обобщеніе.

[3]) Ср. мнѣніе Стржиговскаго (O. c., 8—9), который не принимаетъ во вниманіе этого соединенія и считаетъ, что изображенія на саркофагахъ въ этой существенной части—не согласны съ разсказомъ евангелій.

О возложеніи Предтечею руки въ моментъ погруженія Христа въ воду въ евангеліяхъ ничего не говорится и для этого, очевидно, былъ у художника иной источникъ. Источникъ этотъ, какъ уже указывалъ Стржиговскій, лежитъ въ современныхъ обрядахъ при совершеніи св. таинства крещенія [1]). Какъ извѣстно, формой крещенія для первыхъ вѣковъ христіанства (до VIII в.) почти во всеобщемъ употребленіи (какъ на Востокѣ, такъ и на Западѣ) было погруженіе [2]). Воспроизведеніе самого акта таинства имѣемъ въ нѣсколькихъ древне-христіанскихъ памятникахъ и въ нихъ крещающій возлагаетъ на голову крещаемаго правую руку [3]).

Отступленіе отъ евангельскаго разсказа представляетъ изображеніе на саркофагахъ Христа ребенкомъ. Въ этомъ видятъ отраженіе христіанской терминологіи, по которой крещаемому, какого бы онъ возраста ни былъ, усвояется наименованіе дитяти; крещеніе есть второе рожденіе [4]); въ качествѣ крещаемаго— метафорически и въ церковной пѣснѣ (2-й тропарь 1-й пѣсни 2-го канона на Богоявленіе) Христосъ называется отрокомъ [5]). Но, можетъ быть, въ равной степени здѣсь можно видѣть тотъ же художественный пріемъ, идущій отъ античнаго искусства, по которому, напримѣръ, во всѣхъ сценахъ чудесъ (исцѣленій) на тѣхъ же саркофагахъ—исцѣляемые изображаются въ видѣ дѣтей [6]).

Къ указаннымъ изображеніямъ Крещенія на саркофагахъ ближайшимъ по времени является Крещеніе Христа въ Православной крещальнѣ (рис. 5).

Медальонъ, дѣлится на двѣ почти равныя части; верхняя—это небо; нижняя—вода рѣки съ уступомъ скалы [7]) съ лѣвой стороны. Въ центрѣ, по поясъ въ водѣ, стоитъ лицомъ къ зрителю нагой Христосъ, опустивъ руки и смотря внизъ [8]). Слѣва на берегу, поставивъ

---

[1]) Strzygowski, O. c., 8.

[2]) Алмазовъ, Исторія чинопослѣдованій крещенія и мѵропомазанія, Казань, 1885, 289—296.

[3]) Фреска въ «сакраментальной» капеллѣ катакомбъ св. Каллиста. Garrucci, tav. V, 3; VII, 2. Strzygowski, O. c., 3.

[4]) Le Blant, Études sur les sarcophages d'Arles, Paris, 1878, 27. Авторъ ссылается при этомъ на отцовъ церкви: Tertull. De Baptismo, c. 1. Paul Nol. Epist. XXXII ad Sever. c. 5 и др.

[5]) Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, преимущественно византійскихъ и русскихъ, 163.

[6]) Garrucci, tav. 318, 1, 4; 319, 1—4 и др.

[7]) У паломника Θеодосія VI в., «О мѣстоположеніи Св. Земли» говорится, что вокругъ Іордана много холмовъ. И. В. Помяловскій, Прав. Палест. Сбор., X, вып. I, 20.

[8]) Гарруччи (IV, 36), Барбье де-Монто (O. c. 80—84) видятъ надъ головой Христа фантастическую надпись IXIN и посвящаютъ ей не менѣе фантастическія объясненія; въ дѣйствительности надъ головой Христа нѣтъ никакой надписи.

лѣвую ногу на камень, стоитъ Іоаннъ Предтеча; повернувшись въ сторону Христа, онъ держитъ въ правой рукѣ надъ головой Христа патеру, возливая на него воду. На груди Предтечи наискось переброшенъ гиматій пурпуроваго цвѣта. Въ рукахъ Предтеча держитъ длинный крестъ, украшенный драгоцѣнными камнями. Надъ головой Христа св. Духъ въ видѣ парящаго бѣлаго голубя. Въ Іорданѣ по поясъ—старецъ, съ вѣнкомъ на головѣ; опираясь лѣвой рукой на сосудъ, изъ котораго течетъ вода, и держа обѣими руками платъ свѣтло-зеленаго цвѣта,

5. Православная крещальня. Крещеніе Христа въ мозаикѣ ея купола.

онъ смотритъ на Христа; въ лѣвой рукѣ у него камышевая трость (зеленый цвѣтокъ).

Описанная композиція не сложна и въ общемъ почти тождественна съ композиціями на саркофагахъ. Но въ деталяхъ и въ способѣ представленія есть между ними большая разница. Прежде всего, всѣ фигуры колоссальныхъ размѣровъ; группировкѣ ихъ, а равно обстановкѣ приданъ живописный характеръ. Предъ нами впервые въ этой сценѣ пейзажъ въ видѣ скалистаго и усѣяннаго изрѣдка цвѣтами берега и воды рѣки Іордана. Далѣе вся композиція запечатлѣна торжественнымъ характеромъ, что въ связи съ особой характеристикой лицъ, входящихъ въ составъ ея, и дѣлаетъ изъ изображенія крещенія своего рода икону.

Измѣненіе въ самой композиціи наблюдается въ фигурѣ Христа. Вмѣсто Христа—мальчика, или ребенка здѣсь Христосъ историческій.

Трудно сказать, каковъ былъ здѣсь первоначальный типъ Христа, но, безъ сомнѣнія, онъ не былъ юнымъ, какъ, напримѣръ, предполагаетъ Стржиговскій. Дѣло въ томъ, что эта часть мозаики, охватывающая голову Предтечи, его правую руку, голову Христа, голубя—подверглась реставраціи.

Исторія реставраціи крещальни, повидимому, восходитъ уже въ VI вѣку [1]). Но на основаніи историческихъ документовъ извѣстно, что впервые реставрація была произведена въ XVI вѣкѣ (1566—1573) [2]), когда реставрировались и мозаики. Извѣстна также реставрація ихъ въ XVIII в. и затѣмъ нѣсколько разъ въ настоящемъ столѣтіи [3]).

Къ XVI, а не VIII вѣку, какъ полагаетъ Риччи [4]), и можно отнести реставрацію головы Христа, Предтечи и нѣкоторыхъ другихъ деталей. Келейный овалъ головы Крестителя, равно какъ и головы, представленной въ профиль, локонообразные волосы и маленькая бородка—совершенно иной фактуры, чѣмъ апостолы въ той же крещальнѣ; такой же мягкости и келейности и типъ Христа. Эти оба типа по характеру сходятся съ типами итальянской живописи XVII в. Такимъ образомъ, если нельзя судить о типѣ Христа, каковъ онъ былъ первоначально, то все же можно предполагать, что онъ былъ представленъ возмужалымъ: достаточно сравнить формы его тѣла съ формами Христа-мальчика въ Аріанской крещальнѣ.

Есть перемѣна въ фигурѣ Предтечи. О типѣ его лица теперь судить нельзя: фонъ на всемъ указанномъ выше пространствѣ иной, чѣмъ тамъ, гдѣ мозаика не подверглась реставраціи [5]): болѣе свѣтлый, а, слѣдовательно, и болѣе новый.

Реставрація также коснулась его одежды — гиматія и особенно правой руки: чаша въ этой рукѣ — придатокъ реставраціи; это подтверждается не только наблюденіемъ надъ самой мозаикой, но и иконографіей Крещенія. Какъ указано, изображенія Крещенія Христова вос-

---

[1]) Такъ полагаетъ Риччи, Il Battistero, 38, основываясь на монограммѣ арх. Максиміана.

[2]) Ricci, O. c., 38. Авторъ пользовался архивомъ равеннскаго архіепископата.

[3]) Ibid., 39, 43.

[4]) Ibid., 25 — 26. Риччи ссылается на то, что въ мозаикахъ капеллы Іоанна VII (705—707) при базиликѣ св. Петра было изображеніе Крещенія Христова—съ обливаніемъ Предтечею Христа чашею. Но мозаики эти не дошли до насъ и извѣстны въ большей своей части по рисунку Гримальди (XVI — XVII), которому, однако, нельзя довѣрять во всѣхъ деталяхъ. См. рис. при статьѣ Мюнца, Notes sur mosaiques, Rev. Arch. Sept. 1877, IV, pl. XVII; что въ рукахъ Іоанна—не совсѣмъ ясно.

[5]) См. прекрасную фотографію in fol. флорент. фотографа Алинари, № 12578 и даже Риччи № 144; см. и рис. 5.

производятъ этотъ актъ такъ, какъ совершался самый обрядъ крещенія. ни въ одномъ памятникѣ не изображается крещеніе посредствомъ обливанія; съ изображеніемъ Крещенія Христа посредствомъ обливанія мы встрѣчаемся лишь въ позднихъ и при томъ памятникахъ западнаго, а не восточнаго происхожденія [1]).

Крестъ, который Іоаннъ держитъ, не измѣненъ реставраціей. И форма, и украшеніе этого креста указываютъ на церемоніальный крестъ въ родѣ того, какой, подъ именемъ креста „Константина", носился предъ царемъ въ торжественныхъ процессіяхъ въ Византіи [2]). Съ другой стороны, этотъ крестъ близокъ, по формѣ и украшенію, къ кресту, такъ часто изображаемому въ рукахъ ап. Петра или Христа въ сценѣ „призванія апостоловъ" въ идеальной обстановкѣ—небеснаго Іерусалима—въ барельефахъ саркофаговъ, IV — V в., на золотыхъ донышкахъ сосудовъ и въ современныхъ же мозаикахъ [3]).

Въ сюжетѣ далѣе произошло измѣненіе въ томъ отношеніи, что прибавлена новая фигура—олицетворенія рѣки Іордана. Олицетвореніе рѣки Іордана и рѣкъ вообще—на ряду съ другими олицетвореніями—не представляется рѣдкимъ явленіемъ въ памятникахъ древне-христіанскаго и византійскаго искусства. Они являются въ христіанскомъ искусствѣ довольно часто и, несомнѣнно, подъ вліяніемъ античнаго. Въ этихъ памятникахъ олицетвореніе рѣки чаще всего бываетъ подъ видомъ мужской фигуры, юноши или старца [4]); въ такомъ же видѣ они изображаются и въ памятникахъ христіанскаго искусства. Укажемъ, напримѣръ, на саркофагахъ, въ сценѣ вознесенія Иліи на небо [5]), гдѣ олицетвореніе Іордана—подъ видомъ старца, лежащаго на землѣ, опирающагося на урну и держащаго въ рукѣ тростникъ; на олицетвореніе

---

[1]) См. Strzygowski, O. c., 58, 60, 65. Есть случаи изображенія Предтечи при крещеніи съ чашей на одномъ саркофагѣ Латеранскаго музея; но, какъ оказывается, она—также результатъ реставраціи. Рис. у Garrucci, tav. 316, 1: описаніе у Стржиговскаго, 6—7 и особенно у Fickera, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, 173, № 183. По замѣчанію Фикера, со ссылкой на Röm. Mitt. II (1887), 296, видно, что чаша въ рукахъ Предтечи — придатокъ реставраціи, произведенной въ XVII вѣкѣ. Zeitschr. für bild. Kunst., VII (1895), 46.

[2]) Д. Ѳ. Бѣляевъ, Byzantina, С.-Петербургъ, 1892, II, 46. Ср. 66 и др.

[3]) Д. Айналовъ, Мозаика IV и V вѣковъ, 23—24, 51—53; Garrucci, 324,1; 327,2; 330,5; 331,2; 325,1; 331,3 и др. Такимъ образомъ никакъ нельзя согласиться съ Crowe и Cavalcaselle, Gesch. der ital Malerei, I, 29[21], что этотъ крестъ стоитъ въ совершенномъ противорѣчіи съ общимъ содержаніемъ мозаики.

[4]) На тріумфальной аркѣ Тита Іорданъ изображенъ въ видѣ старца (Overbeck, Geschichte der griechische Plastik, II[4], 447); въ одной фрескѣ Помпеянскихъ бань—новѣйшихъ раскопокъ — олицетвореніе рѣки въ видѣ юноши (Man, Scavi di Pompei, Röm. Mitt. IX (1894), 61.

[5]) Garrucci, 327,3, 324,2.

той же рѣки въ свиткѣ Іисуса Навина Ватиканской библіотеки, въ видѣ мужской, прекрасной классической фигуры, задрапированной въ пурпурный гиматій, опирающейся на поваленную за спиною урну и держащей въ правой рукѣ вѣтвь или стволъ дерева [1]).

Отличіе здѣсь въ томъ, что Іорданъ принимаетъ участіе въ совершающемся событіи: онъ, какъ справедливо указываетъ на это Стржиговскій, прислуживаетъ Христу, какъ позже въ VI в. прислуживаютъ ангелы. По выполненію и тону тѣлеснаго цвѣта—фигура чисто античная, словно изъ помпеянской фрески; тѣло ея отдаетъ сильно красноватымъ цвѣтомъ.

Крещеніе въ Аріанской крещальнѣ носитъ тотъ же монументально-декоративный характеръ, но три лица иначе размѣщены (рис. 6). Іоаннъ стоитъ на берегу справа, а олицетвореніе Іордана слѣва. Христосъ представленъ не въ видѣ возмужалаго человѣка, а также, какъ на саркофагахъ—юношей съ длинными, спадающими на плечи, локонами; онъ погруженъ по поясъ въ воду и держитъ руки опущенными вдоль туловища. Надъ его головой (нимбъ основного цвѣта фона—золотого) паритъ голубь, испускающій изъ клюва, очевидно, струи воды, что весьма интересно, какъ явное выраженіе вліянія въ данномъ случаѣ на искусство тѣхъ разсказовъ о крещеніи, которые извѣстны въ такъ-называемомъ евангеліи евреевъ [2]). Іоаннъ стоитъ на скалистомъ берегу, держа въ лѣвой рукѣ у плеча палку (pedum), а правую возложивъ на голову Христа. Фигура его отличается мощными формами, длинной бородой и волосами, спадающими за плечи. На немъ надѣтъ милоть изъ шкуры голубоватаго цвѣта съ черными кружками.

Олицетвореніе Іордана, сидящаго слѣва, повидимому, на берегу, представлено въ видѣ старца съ длинными сѣдыми волосами, спадающими на плечи и съ сѣдой бородой; поверхъ головы двѣ клешни; тѣло его красно-бѣлаго цвѣта, на груди покрыто волосами; зеленый гиматій, спускаясь съ праваго плеча, прикрываетъ спину и ноги, оставляя грудь открытой; правой рукой, въ которой у него зеленая вѣтвь, онъ опирается на золотой сосудъ, изъ котораго течетъ вода, образующая рѣку; выдвигая лѣвую руку впередъ ладонью, онъ какъ бы изумляется.

Описанная композиція находитъ себѣ аналогіи на таблеткахъ изъ слоновой кости и въ миніатюрахъ VI в. Христосъ изображается юнымъ,

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 58. Ср. 46.

[2]) Іеронимъ, Comm. in Jesaiam c. 11, t. IV, p. 155 Vall.; «iuxta evangelium quod hebraeo sermone conscriptum legunt Nazaraei: Descendet super eum omnis fons spiritus sanctus». Далѣе Іеронимъ, упомянувъ объ ев. Іоан. I, 32, продолжаетъ: «Factum est autem, cum ascendisset dominus de aqua, descendit fons omnis spiritus sanctus et requievit super eum». См. Usener, Religionsgeschichtliche Untersuchungen, 60, 34.

и въ нѣкоторыхъ памятникахъ даже то же расположеніе лицъ, и характеристика лицъ часто та же. Къ числу памятниковъ, совершенно аналогичныхъ, относится: таблетка изъ слоновой кости Кенсингтонскаго музея въ Лондонѣ (Garrucci, 447,3) и служащая окладомъ Миссала № 10077 (Cim. 143) Мюнхенской Національной библіотеки,—оба памятника, примыкающіе къ числу произведеній византійскихъ.

Изъ другихъ памятниковъ съ подобною композиціею нужно назвать: барельефъ на части колонны въ Константинопольскомъ музеѣ, сирійскія миніатюры Флорентійской [1]) и Эчміадзинской библіотеки [2]), и барельефъ кресла епископа Максиміана (Garrucci, 418, 2). Византійское происхожденіе перваго памятника, какъ это доказано Стржиговскимъ, впервые издавшимъ его,—несомнѣнно; тѣсная же связь сирійскаго искусства съ византійскимъ—также не подлежитъ сомнѣнію [3]). При сходствѣ равеннскихъ мозаикъ съ указанными памятниками есть и разница: это, во-1-хъ, въ возрастѣ фигуры, олицетворяющей рѣку; она въ послѣднихъ, какъ и въ болѣе позднихъ византійскихъ памятникахъ, представлена въ видѣ мальчика, или юноши, спокойно смотрящаго, или же (согласно Псалму 76, 17) убѣгающаго въ испугѣ (Константинопольскій барельефъ, кресло епископа Максиміана); во-2-хъ, во введеніи одного или двухъ ангеловъ, стоящихъ на сторонѣ, противуположной той, гдѣ помѣщенъ Предтеча, и держащихъ на рукахъ одежды для отиранія Христа [4]).

Обратимся теперь къ нѣкоторымъ деталямъ изображеній мозаики Аріанской крещальни. Такъ какъ лица всѣхъ фигуръ не тронуты реставраціей, то въ данномъ случаѣ возможна рѣчь о типахъ.

Христосъ представленъ въ юношескомъ типѣ [5]). Лишь начиная

---

[1]) С. Усовъ, Сочиненія, т. II, Статьи по археологіи, Москва, 1892, 157 (рис. 4).

[2]) Strzygowski, Das Etschmiadsin-Evangeliar, Taf. VI, 2.

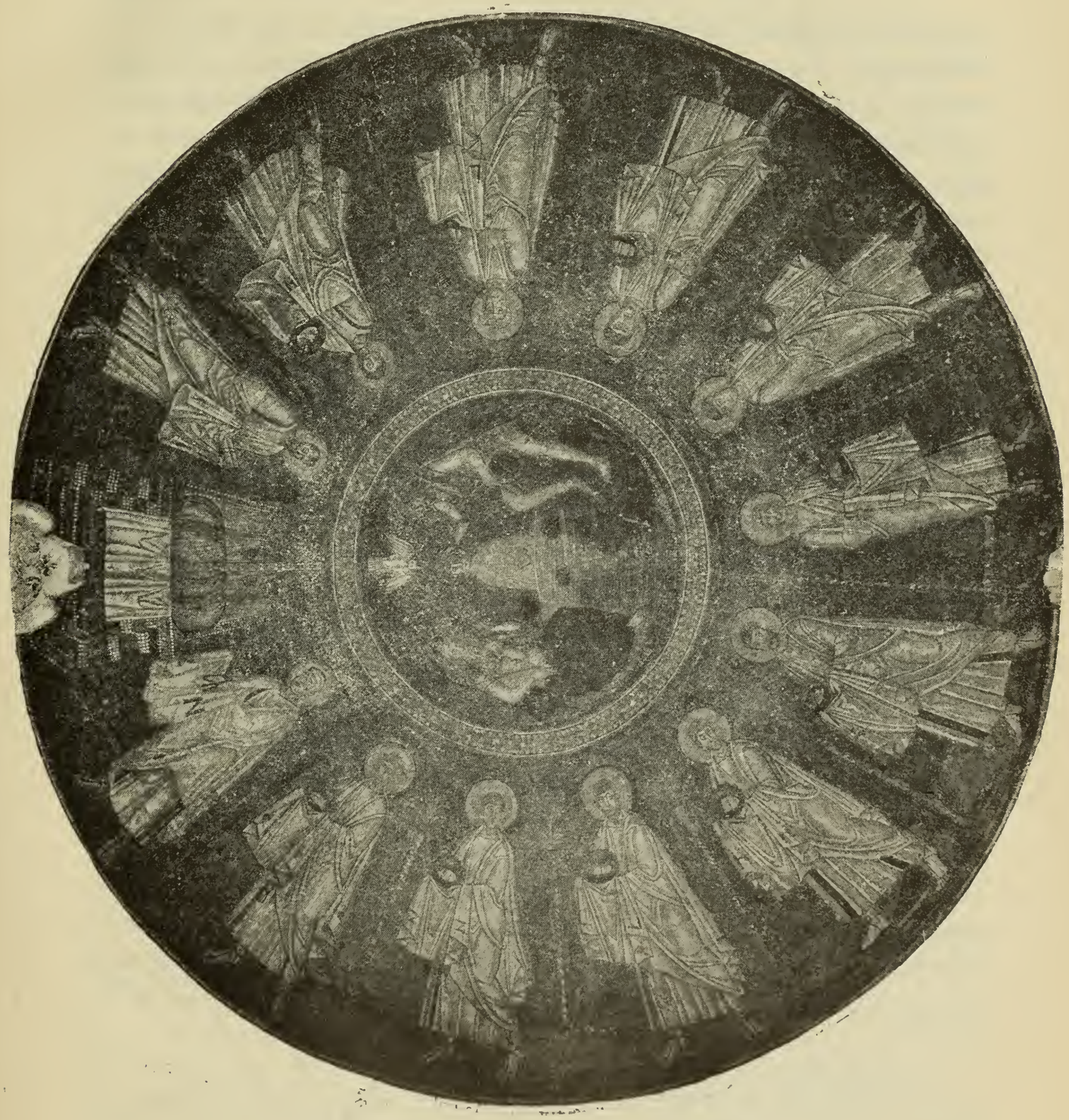
[3]) См. сравненіе всѣхъ этихъ памятниковъ у Стржиговскаго, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit (Byz. Zeit., 1882, I, 583—584; тутъ же рисунокъ съ барельефа музея Чинили-Кіоскъ, табл. II, 1).

[4]) Укажемъ прежде всего на памятникъ, идущій изъ Палестины—монцкая ампулла (Garrucci, 433, 8), константинопольскій барельефъ, каѳедра еп. Максиміана, Палермскій перстень; Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали. Собраніе А. В. Звенигородскаго. Исторія и памятники византійской эмали, С.-Петербургъ, 1892, стр. 247, рис. 90 и др. Уединеннымъ, кажется, является изображеніе двухъ ангеловъ въ сценѣ крещенія на дверяхъ мраморныхъ мон. Кахріе Джами, въ Константинополѣ, V в. (Strzygowski, Das Berlin. Moses-Relief und die Thüren von S-ta Sabina in Rom, въ Jarb. Preus. Kunstsamml., 1893, XIV, 78).

[5]) Въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія Флорентійской библіотеки—онъ юный, а не съ бородой, какъ видимъ въ рисункѣ Гарруччи (130, 2), Флёри (L'Evangile, 103). Усовъ, Сочиненія, II, 156 отмѣчаетъ, что онъ юный. Христосъ юный въ сирійскихъ миніатюрахъ Эчміадзинской библіотеки, VI в. (Strzygowski, Das Etschmiadzin-Ewangeliar, 69, 73; Taf. VI, 2); на диптихѣ Миланскаго собора (Garrucci, 454), на креслѣ еп. Максиміана въ Равеннѣ (Garrucci, 418, 2) и др.

съ VII—VIII в. онъ въ данной сценѣ изображается всегда возмужалымъ, т.-е. въ историческомъ, а не юношески-идеальномъ типѣ.

„Характеръ, по словамъ Н. П. Кондакова, еще не составляетъ искусства, однако, только на немъ оно развивается. Однажды создан-



6. Аріанская крещальня. Мозаика ея купола.

ный художественный образъ не остается безъ дальнѣйшаго развитія, хотя бы въ иной средѣ". Эти слова прекрасно подтверждаются на иконографіи Предчети. Въ поздне-византійскомъ искусствѣ, какъ извѣстно, Предтеча характеризуется, какъ аскетъ: „косматая шапка

волосъ, небольшая борода, падающая отдѣльными прядями, и тотъ поворотъ головы, который выражаетъ намъ и стойкость убѣжденій, и горячую натуру подвижника — все соединяется въ одно цѣлое изъ искусно подобранныхъ и соединенныхъ вмѣстѣ характерныхъ чертъ" [1]).

Иной типъ Іоанна представляютъ памятники древне-христіанскаго и ранняго византійскаго искусства. Въ барельефахъ саркофаговъ онъ изображенъ лишь въ весьма немногихъ (двухъ) случаяхъ — въ видѣ юноши [2]); въ большинствѣ же случаевъ въ видѣ возмужалаго, съ мощными формами, человѣка, съ довольно длинными волосами на головѣ, спадающими на плечи, и съ длинной бородой; это — образъ пастуха, проводящаго жизнь на лонѣ природы, въ пустынѣ, сообразно съ этимъ и имѣющаго особенный костюмъ и аттрибуты. Этотъ костюмъ, въ большинствѣ случаевъ [3]), дѣйствительно—одежда изъ шерсти животныхъ [4]), имѣющая форму эксомиды, въ которую въ памятникахъ античнаго искусства одѣты рабочіе, рабы, пастухи и т. п. [5]), а въ древне-христіанскомъ искусствѣ—часто Добрый Пастырь, а въ византійскомъ, напримѣръ, Авель.

Въ памятникахъ VI в. Іоаннъ представляется въ томъ же типѣ пастуха—въ видѣ полной, мощной фигуры [6]). Наиболѣе характерно этотъ типъ выраженъ въ барельефѣ кресла еп. Максиміана (фотогр. Риччи, № 177), въ сценѣ крещенія Христа. Въ этихъ же памятникахъ онъ изображается съ аттрибутомъ пастуха— посохомъ, загнутымъ на верхнемъ концѣ (pedum). Но на ряду съ указаннымъ костюмомъ въ нѣкоторыхъ памятникахъ Іоаннъ имѣетъ апостольское одѣяніе — хитонъ и гиматій, какъ, напримѣръ, въ сирійскихъ миніатюрахъ Флорентійской и Эчміадзинской библіотеки, на ампуллѣ изъ Монцы (Garrucci, 433, 8), въ барельефѣ Константинопольскаго музея. Въ памятникахъ болѣе позднихъ и даже VI в., какъ, напримѣръ, на пластинкѣ передней стороны кресла епископа Максиміана, въ качествѣ отдѣльнаго образа, — среди четырехъ евангелистовъ — типъ Предтечи нѣсколько смягчается; правда, въ данномъ случаѣ лицо его той же полноты и строгости, голова и борода съ тѣми же обильными волосами; но за то,

---

[1]) Византійскія эмали, 268.

[2]) На фрагментѣ саркофага изъ Арля (Garrucci, 398, 9) и на саркофагѣ изъ Суассона (Garrucci, 403, 4).

[3]) Garrucci, 316, 1; 351, 5; 326, 1; 341, 3.

[4]) По ев. Матѳ. III, 4; Марка I, 6 (изъ верблюжьяго волоса). Ср. у Іустина философа, Dialogus cum Tryphone Judaeo (Migne, Patrol. gr., VI, 688).

[5]) Baumeister, Denkmäler des klassischen Alterthums, I, 380.

[6]) Garrucci, 447, 3; 454; Westwood, Fict. ivor., 55.

вмѣсто одной эксомиды или хитона съ эксомидою — здѣсь двойной хитонъ и гиматій въ видѣ накидки, покрытой шерстью и застегнутой на груди; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ медальонъ съ агнцемъ, а правую подымаетъ вверхъ съ именословнымъ благословеніемъ (Garrucci, 416, 1).

Далѣе еще болѣе смягченный типъ видимъ въ миніатюрѣ рукописи Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки — среди лицъ св. семейства [1]) и особенно въ мозаикѣ капеллы св. Венанція Латеранской крещальни [2]).

Необходимо отмѣтить, что въ двухъ послѣднихъ памятникахъ въ рукахъ Предтечи крестъ той же самой формы, какъ у него въ мозаикѣ Православной крещальни.

Типъ Предтечи, независимо лица, судя лишь по формамъ тѣла (высокая, не грузная, а стройная фигура) въ Православной крещальнѣ, полагаемъ, ближе стоялъ къ типу, которымъ онъ надѣленъ въ только что указанныхъ памятникахъ, чѣмъ въ другихъ—VI в.

Типъ же Предтечи въ мозаикѣ Аріанской крещальни близокъ къ типу его и на саркофагахъ, и въ памятникахъ VI в., въ которыхъ типъ этотъ характеризуется грузными, мощными формами, суровымъ видомъ пастыря-пустынника. Здѣсь, можетъ быть, сказывается общее для всѣхъ — вліяніе оригиналовъ, идущихъ съ Востока [3]).

Рѣка Іорданъ въ Аріанской крещальнѣ отличается отъ другихъ олицетвореній въ той же сценѣ крещенія въ современныхъ памятникахъ тѣмъ, что на головѣ у нея раковыя клешни. Такимъ придаткомъ, какъ извѣстно, надѣляется въ нѣкоторыхъ памятникахъ Ѳетида, богиня моря, или олицетвореніе моря [4]). Его находимъ на головѣ женской фигуры, представляющей олицетвореніе моря въ миніатюрѣ при рукописи Діоскорида Вѣнской библіотеки (л. 397) [5]).

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 98. Гр. Уваровъ, Византійскій Альбомъ, т. I, вып. I, Москва, 1890, табл. XII.

[2]) По формамъ тѣла—удлиненнаго—можно полагать, что типъ Предтечи въ барельефѣ Константинопольскаго музея (Biz. Zeit. I, taf. II) былъ близокъ къ типу Православной крещальни. Костюмъ его состоитъ изъ хитона и гиматія.

[3]) См. Д. В. Айналовъ, Три древне-христіанскіе сосуда изъ Керчи, Спб., 1891, гдѣ авторъ указываетъ это вліяніе въ барельефахъ пиксиды и другихъ памятниковъ (см. особ. стр. 12—13), какъ, напр., кресло еп. Максиміана, Эчміадзинскій и Парижскій диптихи.

[4]) По древнему разсказу, на одной статуѣ ея, находившейся на форумѣ Константина (Aretas, Schol. Aristid. у Mai, Collect, I, 3, p. 45). Piper, Mythologie d. christlichen Kunst. Weimar, 1851, I B., 2 Abth., p. 491.

[5]) Изображеніе — при растеніи ἐναλιάδρυς. Представлено голубое море, въ которомъ плаваютъ дельфины. Возлѣ дерева сидитъ женская фигура; волосы ея убраны цвѣтами; въ нихъ видны двѣ клешни; въ лѣвой рукѣ она держитъ золотое весло, а правую выставила впередъ; лѣвымъ локтемъ опирается на спину лежащаго возлѣ нея морского дракона.

2-й поясъ. Шествіе апостоловъ. Шествіе двѣнадцати апостоловъ съ вѣнцами, въ раю, во главѣ съ Петромъ и Павломъ, какъ оно представлено въ равеннскихъ крещальняхъ, въ росписи христіанскихъ храмовъ вообще является впервые (рис. 7 и 6). Это—торжественная сцена, вполнѣ подходящая къ общему монументально-декоративному характеру данныхъ мозаикъ. Въ самомъ дѣлѣ, ни въ росписи катакомбъ, ни на мелкихъ пред-

7. Православная крещальня. Мозаика ея купола.

метахъ художественной промышленности, ни на древне-христіанскихъ саркофагахъ не встрѣчаемъ такой композиціи. Въ тѣхъ случаяхъ, когда бываютъ представлены (въ барельефахъ саркофаговъ) всѣ двѣнадцать апостоловъ, напримѣръ, въ сценѣ „призванія апостоловъ“ (въ идеальной обстановкѣ) они большею частью держатъ въ рукахъ свитки (Garrucci, 324, 325). Со свитками же изображаются апостолы и отдѣльно. Но на ряду съ этимъ, какъ бы зачатокъ торжественной композиціи равеннскихъ мозаикъ, встрѣчаемъ въ тѣхъ же барельефахъ такое изображеніе: Христосъ стоитъ на горѣ, изъ которой вытекаютъ четыре рай-

скія рѣки; по сторонамъ 12 апостоловъ, его слушатели, одни со свитками, а четыре—съ вѣнками (Garrucci, 329, 2). На одномъ равеннскомъ саркофагѣ—въ направленіи ко Христу, сидящему на тронѣ и дающему ап. Павлу свитокъ—какъ бы идутъ четыре юныхъ апостола, держащіе вѣнки на покрытыхъ гиматіемъ рукахъ (Garrucci, 349, 2—3). Очевидно, что въ данномъ случаѣ апостолы надѣлены вѣнками не какъ аттрибутами ихъ мученичества, а какъ знаками славы, которую они получили, какъ участники въ распространеніи ученія Христа. Съ такимъ же значеніемъ, очевидно, въ рукахъ апостоловъ вѣнцы въ мозаикѣ обѣихъ крещаленъ. Какъ первые „увѣровавшіе во Христа, получившіе благодать св. Крещенія“ [1]), какъ первые по завѣту Христа „научившіе всѣ народы, крестя ихъ во имя Отца и Сына и Святаго Духа“ (ев. Матѳ. XXVIII, 19; Марк. XVI, 16) [2])—апостолы и изображены въ мозаикѣ въ торжественномъ шествіи въ раю, неся въ рукахъ знаки награды. Сцена, такимъ образомъ, не реальная, а вполнѣ идеальная, но она стоитъ въ ближайшей связи съ главной сценой—реальной—Крещеніемъ Христа. Тамъ—изображеніе событія, легшаго, какъ примѣръ для всѣхъ, въ основу св. таинства крещенія; здѣсь—воспринявшіе это таинство, распространившіе его между людьми и участвующіе во славѣ Христа—въ раю—съ вѣнцами, каковые получали въ первые вѣка христіанства вѣрующіе по совершеніи надъ ними св. таинства крещенія [3]).

Въ Аріанской крещальнѣ, какъ указано было, апостолы несутъ эти вѣнцы къ уготованному престолу, украшенному крестомъ (на подобіе голгоѳскаго)—символомъ искупленія (рис. 6). Престолъ этотъ, извѣстный такъ хорошо по многочисленнымъ памятникамъ византійскаго искусства подъ именемъ „уготованнаго престола“ (ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου), въ композиціяхъ Страшнаго суда, или отдѣльно—въ качествѣ символа этого суда [4]), конечно, здѣсь не имѣетъ такого значенія. Онъ здѣсь скорѣе является замѣстителемъ того, кто долженъ возсѣдать на немъ, т.-е. Христа [5]), которому апостолы, какъ и апокалиптическіе старцы, под-

---

[1]) Кириллъ Алекс., Γλαφυρα, рус. пер., V, 315).

[2]) Это мѣсто ев. Матѳея читается при совершеніи св. таинства Крещенія. См. Goar, Εὐχολόγιον sive rituale Graecorum, Lutetiae, 1647, 356. Ср. сходное съ представленнымъ выше объясненіе изображенія апостоловъ у Рихтера, О. с., 13.

[3]) На голову новокрещеннаго надѣвался вѣнокъ. Указаніе на обрядъ у Григорія Назіанзина (Orat. XL in S. Bapt.), Тертулліана (De coron. milit. c. IV), Іоанна Златоуста (Catech. ad illuminat. I. п. 1). Начало обряда восходитъ къ III в., практиковался исключительно при крещеніи возрастныхъ. См. Алмазовъ, О. с., 441—442

[4]) См. изслѣдованіе Дюрана, Étude sur l'etimacia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie chrétienne, Paris, 1867.

[5]) Ibid., 34.

носятъ знаки торжества—вѣнцы [1]). Что же касается апостоловъ Петра и Павла, то, несомнѣнно, они также держали въ рукахъ вѣнцы. Свитки на рукахъ Павла, а ключи въ рукахъ Петра—это результатъ реставраціи [2]).

Относительно вѣнцовъ въ рукахъ апостоловъ нужно сказать, что это дѣйствительно вѣнцы, а не вѣнки, какіе видимъ въ рукахъ ихъ въ барельефахъ древне-христіанскихъ саркофаговъ: это обручи, покрытые золотыми лавровыми листьями и украшенные нѣсколькими разноцвѣтными камнями. Таковые вѣнцы встрѣчаемъ въ рукахъ различныхъ святыхъ, идущихъ самостоятельно, или подводимыхъ ко Христу апостолами Петромъ и Павломъ въ римскихъ и равеннскихъ мозаикахъ V—VI в. (Garrucci, 252, 3, 253 и др.). Нельзя не отмѣтить близкаго сходства этихъ вѣнцовъ съ діадемой—головнымъ уборомъ византійскихъ императоровъ; но эта діадема имѣла еще подвѣски и особыя дужки сверху [3]).

3-й поясъ—декоративныя изображенія (рис. 7). Объясненіе изображеній третьяго пояса чисто декоративнаго характера представляетъ большія трудности. Предъ нами въ мозаикѣ какъ бы восемь отдѣльныхъ портиковъ, состоящихъ каждый изъ трехъ частей и имѣющихъ съ передней стороны четыре колонны; средняя часть представляетъ полукруглую нишу, надъ антаблиментомъ которой видна часть полукруглой конхи; балки потолка и коринѳскія колонны — золотыя; потолокъ боковыхъ частей крытъ кассетами. Четыре портика заняты одними предметами и украшеніями; другіе четыре — другими, чередуясь. Подъ одними, въ средней части (фонъ стѣны — зеленый мраморъ) — столъ на четырехъ золотыхъ ножкахъ; на столѣ стоятъ открытыя евангелія [4]);

---

[1]) Ср. Ciampini, Vetera monum., I, 236.

[2]) По словамъ Фабри, Ravenna ricercata, 89, кардиналъ Cesare Rasponi (XVII в.) реставрировалъ всю церковь и украсилъ ее стукомъ и живописью. Погибшія отъ воды въ 1835 г. части мозаики также были реставрированы (Ricci, Guida di Ravenna, 28). По общему наблюденію замѣчено, что апостолы Петръ, Павелъ и два слѣдующихъ за послѣднимъ апостола — весьма сильно реставрированы, что у пяти слѣдующихъ за Петромъ—только ноги и задній фонъ реставрированы, а у трехъ остальныхъ, что съ Павломъ, лишь нѣкоторыя детали реставрированы. (Richter, O. c. 38). По замѣчанію Кроу и Кавальказелле (O. c., 22) ключи въ рукахъ Петра и другіе аттрибуты въ мозаикѣ—подозрительны: многое здѣсь сдѣлано реставраторомъ.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 217—219 и др.

О типахъ апостоловъ обѣихъ крещаленъ см. далѣе главу четвертую—въ описаніи апостоловъ мозаикъ церкви св. Виталія.

[4]) Подписи на нихъ: 1) Evangeliun secun Mattheun; 2) Evangeliun secun Ioannen; 3) Evangeliun secun Marcun; 4) Evangeliun secun Lucan. Окончанія, какъ справедливо отмѣчаютъ Рихтеръ (стр. 15) и Garrucci (IV, 34) указываютъ на грезиціированіе здѣсь діалекта. Ср. также у Добберта въ Repert. f. Kunst. VIII, 164, который отмѣчаетъ эту деталь на ряду съ другими для доказательства восточно-византійскаго происхожденія равеннской мозаики, или вліянія византійской школы уже въ V в.

а въ боковыхъ, оканчивающихся нишами (съ золотымъ фономъ) съ раковиной вверху—по креслу (родъ курульныхъ), на которыхъ лежатъ вѣнцы, украшенные драгоцѣнными камнями. Подъ другими портиками—въ средней части—стоитъ кресло (или тронъ) съ золотой полукруглой спинкой, украшенной крестомъ, заключеннымъ въ медальонѣ; ножки кресла—золотыя, вырѣзныя, украшенныя камнями, которыми убрано и зеленое подножіе; на креслѣ подушка, украшенная крестомъ изъ перловъ; въ боковыхъ частяхъ, огражденныхъ спереди двумя рѣшетками (канцеллами), видны подымающіяся къ потолку пальмовыя и дубовыя гирлянды.

По мнѣнію большинства изслѣдователей равеннскихъ мозаикъ, предъ нами не фантастическая архитектура, а реальная—видъ трехънефной базилики, представленной въ поперечномъ разрѣзѣ [3]). Такимъ образомъ въ средней части видятъ алтарь съ абсидой; столъ съ евангеліями это—престолъ; въ боковыхъ частяхъ—окончаніе боковыхъ кораблей; кресла въ ихъ глубинѣ—епископскія, но такъ какъ они парны, то одно можетъ быть принято за царское, „ἐπίσκοπος τῶν ἔξω“ [4]).

Подъ другими портиками, принимаемыми за тѣ же части храма, видятъ: въ главной абсидѣ—„тронъ Божій“, который и теперь въ нѣкоторыхъ византійскихъ церквахъ стоитъ позади престола. Въ виду того обстоятельства, что художникъ не могъ одновременно въ одномъ разрѣзѣ перспективно изобразить и престолъ, и „тронъ Божій“; онъ и представилъ два разрѣза храма, изъ которыхъ послѣдній пополняетъ первый и зритель долженъ считать послѣдній видъ храма, какъ мѣсто, лежащее за первою частью, однако, въ отношеніи только къ престолу, такъ какъ боковыя части съ алтарными преградами (рѣшетками) находились, конечно, предъ престоломъ. Украшеніе ихъ вѣнками, по

---

[1]) Quast, Ravenna, 4; Hübsch, O. c., 30; Rahn, Ravenna, 6—7, видятъ здѣсь въ общемъ фантастическую архитектуру, хотя и указываютъ на то, что здѣсь алтари и тронъ. Ср. также Schnaase, O. c., I, 195.

[2]) Richter, O. c., 16—17; Frantz, Geschichte der christlichen Malerei, Freiburg im B., 1887, 129; Diehl, Ravenne, 48.

[3]) Richter, O. c., 15. Оригинальное объясненіе всѣмъ изображеніямъ этого пояса даетъ Schultze, Archäol. der altchr. Kunst, 206—207. По его мнѣнію, здѣсь иллюстрація IV главы апокалипсиса. Къ этимъ изображеніямъ онъ привлекаетъ въ качествѣ иллюстрацій того же апокалипсиса и всѣ остальныя въ росписи обѣихъ крещаленъ. Объясненіе неестественное и ничѣмъ не оправдывается.

[4]) Ciampini, Vetera mon., I, 236 принимаетъ эти части храма съ вѣнками за могилы мучениковъ. Также Garrucci, IV, 36. Crosnier, Bullet.-Monum, p. 672, почему-то видитъ здѣсь сѣдалища. De-Rossi, Bullet. chrét., 1872, 156—157, принимаетъ ихъ за suggesti, или пюпитры; Lanciani, Ibid., за plutei, или парапеты. Барбье де-Монто, O. c., 78—садъ блаженства, символъ счастія.

ому же объясненію, ни на что иное не указываетъ, какъ на любовь къ украшенію зданія зеленью, идущую отъ классической древности.

Съ объясненіемъ этимъ нельзя согласиться во всѣхъ деталяхъ; одно несомнѣнно, что здѣсь изображены дѣйствительно перспективы храма, что столъ съ евангеліями — св. престолъ; но кресла, стоящія въ боковыхъ абсидахъ, ни въ какомъ случаѣ нельзя принять за сидѣнія епископа и царя. Прежде всего укажемъ на то обстоятельство, на которое, однако, никто почему-то не обратилъ вниманія, что на этихъ креслахъ лежатъ короны. Очевидно, назначеніе креселъ—иное. Затѣмъ, помѣщеніе кресла епископскаго не можетъ быть въ боковой абсидѣ (діакониконъ и протесисъ); помѣщеніе его возможно лишь въ той же главной абсидѣ, сзади престола [1]); это кресло—тронъ епископа, полагаемъ, возможно видѣть въ томъ, что онъ изображенъ въ мозаикѣ въ главной абсидѣ; именно на епископское кресло, вѣроятно, и переносилось значеніе „трона Господня“ [2]). На помѣщеніе же въ главной абсидѣ, кромѣ епископскаго трона еще трона Господня—нѣтъ указаній въ литературѣ.

Соглашаясь съ тѣмъ, что въ архитектурныхъ видахъ мозаики представлены части храма, можно, однако, предположить, что въ этихъ частяхъ, можетъ быть, имѣемъ тройчатые балконы второго этажа или хоры съ выставленными на нихъ для поклоненія богомольцевъ святынями, которыя условно изображены здѣсь вѣнцами, евангеліями и самимъ трономъ. О выставленіи же подобныхъ святынь въ храмѣ Гроба Господня въ Іерусалимѣ извѣстно по свидѣтельству отцовъ церкви и паломниковъ. Такъ, у Софронія, епископа іерусалимскаго [3]), находимъ извѣстіе о выставленіи на подобныхъ хорахъ для поклоненія орудій страстей Господнихъ, что, какъ на это впервые указываетъ Н. П. Кондаковъ, и легло въ основу изображенія уготованнаго престола съ орудіями страстей, представлявшагося и отдѣльно, и въ композиціи Страшнаго суда.

О выставленіи же ихъ въ портикѣ базилики Константина говоритъ паломникъ Аркульфъ [4]).

---

[1]) Д. Ѳ. Бѣляевъ, Byzantina, II, 125.

[2]) Барбье де-Монто видитъ въ четырехъ креслахъ четыре патріархата: Александрійскій, Іерусалимскій, Константинопольскій, Римскій (О. с., 77).

[3]) Anacreontica XX, 47 — 50:

Μετὰ κραδίης δὲ πλήρους
Κατανύξεως ἀνέλθω
Ὑπερώιον θεοῦμαι
Κάλαμον, σπόγγον τε, λόγχην (Migne, Patr. gr. 87, 3821). Съ этимъ выставленіемъ орудій страстей встрѣчаемся въ церквахъ, построенныхъ по образцу іерусалимскаго храма Гроба Господня, напр. S. Sepolcro въ Болоньѣ, въ базиликѣ св. Стефана.

[4]) «Haec eadem lancea in porticu illius Constantini basilice inserta habetur in cruce lignea, cuius hastale in duas intercisum est partes: quam similiter tota Hierosolimitana

Уже ранѣе упоминалось, что эти части — декоративныя изображенія архитектурныхъ видовъ равеннской крещальни сравнивались съ изображеніями же архитектурныхъ видовъ въ античной живописи Помпей, Рима (бани Тита). Какъ можно было уже видѣть изъ описанія, между одними и другими нѣтъ ничего общаго: съ одной стороны архитектура языческая, свѣтская, при изображеніи которой преслѣдовались однѣ задачи, съ другой—чисто христіанская—съ своими особыми задачами. Элементъ архитектурный, или, лучше сказать, обстановочный входитъ въ извѣстной степени и въ новое, народившееся на основахъ стараго искусство; но христіанское искусство пользуется уже и соотвѣтственно новымъ матеріаломъ—памятниками новаго культа—архитектурными ли въ видѣ зданій, строившихся на мѣстахъ, откуда вышло христіанство, или же природными — соотвѣтствующій мѣсту дѣйствія пейзажъ, и т. п.

Въ изученіи памятниковъ Палестины, обрядовъ, совершавшихся на мѣстахъ дѣятельности Христа, легендъ, связанныхъ съ этими мѣстами, лежитъ объясненіе многихъ деталей памятниковъ древне-христіанскаго искусства, а также уясненіе вообще началъ этого искусства, его происхожденія,—вотъ мысль, проводимая Н. П. Кондаковымъ въ послѣднихъ трудахъ и подтверждаемая имъ анализомъ памятниковъ [1]). Исходя изъ этой мысли, Д. В. Айналовъ доказалъ, что въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ воспроизведена Голгоѳа и зданія временъ Константина [2]). Съ воспроизведеніями „Гроба Господня" въ томъ типѣ, какъ онъ былъ созданъ Константиномъ, встрѣчаемся въ барельефахъ древне-христіанскихъ саркофаговъ, диптиховъ и на другихъ памятникахъ [3]).

Подобно этимъ памятникамъ, и мозаика равеннской крещальни воспроизводитъ, если и не памятники Палестины, то по типу таковыхъ, въ перспективѣ, заднюю часть храма, или тройчатые балконы хора съ указанной обстановкой.

Съ воспроизведеніемъ чисто христіанской архитектуры встрѣчаемся

---

frequentans osculatur et veneratur civitas». (De locis sanctis, cap. IX. См. Delpit, Essai sur les anciens pélerinages a Jérusalem suivi du texte du pélerinage d'Arculphe, Paris, 1870, 314). Въ IX в. Епифаній «въ повѣсти о Іерусалимѣ и сущихъ въ немъ мѣстъ» говоритъ, что они находились надъ воротами Константиновой Базилики. См. Васильевскій, въ Православ. Палест. Сборн., т. IV, вып. 2, Спб., 1886, 11 и 51.

[1]) См. его рѣчь «Значеніе византійской эпохи въ исторіи святой земли для общей науки христіанской археологіи» въ VII отчетѣ Имп. Прав. Палест. Общ. Спб. 1891.

[2]) Голгоѳа и Крестъ на мозаикѣ IV вѣка. Сообщ. Имп. Прав. Палест. Общ. февраль, 1894. Мозаики IV и V вѣковъ, 34 и сл.

[3]) Д. В. Айналовъ, Ibid., стр. 55.

и въ другихъ росписяхъ храмовъ [1]), напримѣръ, въ мозаикахъ церкви св. Георгія въ Солуни, относящихся къ VI вѣку [2]). Сравнительно съ архитектурой въ мозаикѣ Православной крещальни, здѣсь, повидимому, больше фантастическихъ деталей; но въ главномъ, какъ въ одной, такъ и въ другой—реальная основа—христіанскій храмъ, при томъ трехнефный. Въ Солунской мозаикѣ ясно запечатлѣнъ характеръ чисто византійской архитектуры и со многими изъ ея деталей встрѣчаемся позже въ миніатюрахъ византійскихъ рукописей, напримѣръ, Ватиканскаго Менологія (№ 1613), IX в. [3]).

Въ то время, какъ въ равеннской мозаикѣ — съ точностью неизвѣстно, какой этажъ изображенъ, въ Солунской—ясно изображены два этажа; далѣе въ изображеніяхъ той и другой сходство: алтарная часть въ обѣихъ представлена съ двумя боковыми входами; главная часть — абсида — полукруглая ниша, крытая раковиннымъ сводомъ и обставленная сзади колоннами. Но далѣе въ Солунской отличія: въ однихъ видахъ—посреди представленъ киворій съ завѣсою между колоннъ и съ купольной или конической крышей; въ другихъ—у алтаря низкая баллюстрада (а въ равеннской она у боковыхъ входовъ); боковые нефы не съ плоскими потолками, какъ въ равеннской мозаикѣ, а съ крестообразными сводами. На верхнемъ этажѣ изображены или крытые коробовыми сводами хоры, или киворіи, или ротонды; стѣнъ у нихъ нѣтъ; это какъ бы воздушныя райскія зданія. Самый фонъ, на которомъ изображены зданія, также не реальный—золотой.

Античный элементъ въ этой архитектурѣ лишь въ пластическихъ украшеніяхъ: бѣлые дельфины на голубомъ фонѣ, вазы, утки—парами,

---

[1]) Укажемъ на роспись, извѣстную по литературнымъ даннымъ, церкви св. Мартына Турскаго, V в. Въ ней находилось изображеніе церкви, судя по слѣдующему titulus въ стихахъ:

Sanctissima Christi ecclesia quae est mater omnium ecclesiarum
Quam fundaverant apostoli, in qua descendit Spiritus sanctus super apostolos
In specie ignis linguarum, in ea positus est thronus Jacobi
Apostoli et columna, in qua verberatus est Christus.

По мнѣнію Шлоссера, стихотвореніе описываетъ изображеніе внутренности Сіонской церкви (находившееся въ росписи) съ епископской каѳедрой и столбомъ бичеванія. О каѳедрѣ въ базиликѣ Іерусалимской упоминаетъ Евсевій (Hist. ecclesiast. 7, 19), а о столбѣ Іеронимъ (Ep. 108, 9). Ср. извѣстіе Аркульфа о мѣстѣ нисхожденія св. Духа и о столбѣ (Cap. 18). Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, въ Sitzungsber. d. philol. hist. Cl. d. Akad. d. Wissensch. Wien, 128 (1891), 84.

[2]) Bayet et Duchesne, Mémoire sur une mission au mont Athos. Paris, 1876, 325—относятъ неопредѣленно къ шести вѣкамъ. Изданіе мозаикъ у Texier и Pullan, Byzantine architecture, London, 1864, pl. XXX—XXXIII.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 208.

какъ бы плывущія по антаблементу; аисты, цапли, и др.—на крышѣ: восточно-византійскій орнаментъ; всюду голубыя и зеленыя завѣсы; надъ входными арками, киворіями, лампады; эти и другія детали, отсутствующія въ равеннской мозаикѣ. Но замѣчательно, что особенность въ украшеніи колоннъ, баллюстрадъ, карнизовъ, алтарныхъ преградъ и т. д.—стеклянная инкрустація, воспроизводящая рубины и изумруды, отмѣчаемая Н. П. Кондаковымъ въ солунской мозаикѣ, какъ результатъ персидскаго вліянія [1]), наблюдается и въ равеннской мозаикѣ: и здѣсь верхнія балки нефовъ украшены драгоцѣнными камнями (красные, голубые).

Съ изображеніемъ архитектурныхъ видовъ встрѣчаемся еще въ церкви Рождества въ Виѳлеемѣ, въ мозаикѣ, хотя и принадлежащей XII в. (1150—1169 г.), но воспроизводящей, очевидно, оригиналъ V—VI в.

Здѣсь вновь, какъ и въ равеннской мозаикѣ, трехнефная базилика; абсида накрыта конхоидальнымъ куполомъ; въ ней стоитъ св. престолъ съ евангеліемъ; боковые ходы прикрыты завѣсами; въ сводахъ ихъ арокъ висятъ лампады; по сторонамъ центральнаго купола, надъ боковыми входами, вѣроятно, вторые этажи—зданія съ башенками [2]).

4-й поясъ—изображенія въ стукѣ. Слѣдующій поясъ стѣны, занимающій восемь оконъ, расчлененъ, какъ указано, восемью громадными арками, изъ которыхъ каждая, въ свою очередь, заключаетъ въ себѣ по три меньшихъ арки. Пространство подъ двумя меньшими — боковыми—арками занято изображеніями въ стукѣ.

Стукъ въ качествѣ украшенія частныхъ домовъ входитъ, какъ извѣстно, въ употребленіе въ такъ-называемый эллинистическій періодъ и въ Италіи — подъ вліяніемъ эллинистическаго искусства — со II в. до Р. Х. Особенное развитіе онъ получилъ здѣсь въ императорскій періодъ [3]). Съ замѣчательными образцами барельефовъ на стукѣ этого времени, съ фигурами людей, пейзажа знакомимся по такимъ, напримѣръ, памятникамъ, которые открыты въ Фарнезинѣ (у Тибра), въ виллѣ Адріана, во многихъ погребальныхъ камерахъ, въ Помпеяхъ и др. [4]). Изображенія на стукѣ дѣлались отчасти въ моделяхъ, от-

---

[1]) Византійскія эмали, 70.

[2]) См. рис. у Ciampini, De sacris aedificiis, табл. XXXIII: Gerspach, La Mosaique, 119.

[3]) Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste, Leipzig, 1879, II, 149.

[4]) Lessing u. Mau, Wand. und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus Zeit des Augustus, Berlin, 1891. См. Arte italiana decorativa e industriale, I (1891), tav. 39—42, 45—46. Sittl, Archäologie der Kunst, München, 1895, 736.

части отъ руки, какъ это показываютъ замѣчательные барельефы упомянутой Фарнезины; въ нихъ, кромѣ того, контуры всѣхъ фигуръ были слегка отмѣчены напередъ точками; только карнизъ съ овалами былъ сдѣланъ непосредственно въ формѣ [1]).

Съ употребленіемъ стука въ качествѣ украшенія встрѣчаемся и въ древне-христіанскихъ памятникахъ.

Такъ, въ кубикулѣ на via Latina (Bottari CXIII) сводъ украшенъ граціознымъ орнаментомъ въ стукѣ: раздѣленный на крестъ на четыре части, онъ имѣетъ въ центрѣ медальонъ съ изображеніемъ Добраго Пастыря, а все поле покрыто завитками виноградныхъ лозъ, поддерживаемыхъ стоящими въ углахъ геніями (Garrucci, 405,1); затѣмъ и въ другихъ катакомбахъ, напр. Присциллы (Garrucci, 405, 2) [2]). Памятниковъ - украшеній изъ стука въ церквахъ времени Константина и послѣдующаго пока неизвѣстно, но что они были, въ этомъ убѣждаетъ прежде всего равеннскій памятникъ, а затѣмъ извѣстія объ украшеніи храмовъ и статуями, и барельефами [3]).

Памятниками скульптуры христіанская археологія еще бѣдна, но, несомнѣнно, со временемъ и они откроются. Подъ почвою нынѣшняго Константинополя, судя по находимымъ фрагментамъ, должны скрываться памятники до VI ст. [4]). И въ настоящее время уже извѣстенъ рядъ памятниковъ, подтверждающихъ извѣстія, что церкви украшались памятниками скульптуры. Такъ, въ качествѣ украшеній храма служили, вѣроятно, статуэтки съ изображеніемъ Христа, дающаго миръ и законъ Петру и Павлу (статуэтка Петра погибла, Garrucci, 468, 8); неизданная статуэтка Добраго Пастыря въ Херсонесѣ, задняя сторона котораго представляетъ плоскую поверхность съ выступами для прикрѣпленія къ стѣнѣ; медальонный бюстъ одного изъ четырехъ евангелистовъ Константинопольскаго музея [5]) и др. Роль стука, вѣроятно, играли терракотовыя пластинки, находимыя въ послѣднее время въ Африкѣ и относимыя къ V—VI в., съ изображе-

---

[1]) Arte italiana, I (1891), 97.

[2]) См. Pératé, L'archeologie chrét. Paris, 37.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Сборникъ Общества древне-рус. искусства за 1866, отд. II, стр. 9. На украшеніе храмовъ статуями указываютъ и изображенія нѣкоторыхъ храмовъ въ памятникахъ ранне-византійскаго искусства; напр., въ барельефѣ мюнхенской таблетки видимъ, что зданіе Гроба Господня украшено статуями во весь ростъ въ особыхъ большихъ нишахъ по сторонамъ дверей, и мраморными погрудными бюстами въ круглыхъ нишахъ подъ арками (Garrucci, 459, 4).

[4]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 223.

[5]) Изд. Стржиговскимъ въ Byz. Zeit. I (1892), ср. у Д. Айналова, Детали палестинской архитектуры и топографіи на памятникахъ христіанскаго искусства (отд. отт. изъ «Сообщ. Импер. Прав. Палест. Общ.», іюнь, 1895, 21).

ніями разнообразнаго характера животныхъ (львы, олени, быки), птицъ (павлины) и сценъ: грѣхопаденіе Адама и Евы, Христосъ, благословляющій хлѣбъ и рыбу, Петръ, получающій ключи, жертвоприношеніе Авраама, Христосъ и самарянка и др. [1]).

Украшенія стѣны равеннской крещальни изображеніями изъ стука исполнены такъ же, какъ и украшенія мозаикой, совершенно въ монументальномъ пріемѣ. Стѣна украшается, какъ фасадъ зданія, т.-е. имѣетъ рельефъ изъ стука, изображеніе статуй, колонокъ, нишъ, треугольныхъ частей вродѣ парусовъ, или отрѣзковъ. И самый характеръ стиля стука, и общее содержаніе его барельефовъ, а равно то обстоятельство, что мозаика обрамляетъ изображенія изъ стука, указываютъ на то, что послѣднія одновременны съ первыми [2]), и приговоры описателей равеннской крещальни въ этомъ отношеніи неправильны: въ стукѣ нѣкоторые видятъ произведенія не только позднія [3]) сравнительно съ мозаикой, но даже почти новыя [4]).

Эти изображенія можно раздѣлить на двѣ группы: 1) чисто орнаментальныя—тѣ, что надъ эдикулами и 2) изображенія св. лицъ и событій—подъ эдикулами. Но четыре изображенія изъ первой группы должны быть отнесены ко второй: а) Даніилъ между двухъ львовъ, б) Христосъ даетъ законъ Петру, в) Христосъ попираетъ льва и дракона, г) Іона (Garrucci, 406, 2—5). Остальныя изображенія первой группы представляютъ различныхъ реальныхъ и фантастическихъ животныхъ, птицъ—по сторонамъ корзины съ плодами: пѣтухи, зайцы, павлины, кролики; двѣ овцы—по сторонамъ холма съ крестомъ, два льва по сторонамъ дерева, голубки по сторонамъ корзины съ фруктами, гиппопотамы, олени, вороны, козы, коршуны (Garrucci, 406, 6—17).

Роль описанныхъ изображеній въ стукѣ такова же, какъ и заставокъ въ рукописяхъ: тамъ и здѣсь фигуры располагаются по сторонамъ или подъ нишей. Съ подобными изображеніями встрѣчаемся въ современныхъ (IV—VI в.) росписяхъ половой мозаики, напримѣръ, Карѳагена, Тира, Джемилахи, Кремонскаго собора [5]), въ мозаикѣ, украшающей своды церкви св. Констанцы въ Римѣ (птицы, клюющія виноградъ), неаполитанской крещальни (птицы по сторонамъ сосуда

---

[1]) De la Blanchère, Carreaux de terre cuite a figures découverts en Afrique (Revue Arch. 1889 (XI), 303—322). Le Blant, Sur quelques carreaux de terre cuite découverts en Tunisie (Rev. Arch. 1893). Repert. für Kunstw. XVIII (1895) 33—34.

[2]) Richter. O. c., 20; Garrucci, I, 511; Unger (въ Allg. Encycl. t. 84, 367) не знаетъ, къ какому времени отнести ихъ.

[3]) Schnaase, O. c., I, 195; Ricci, Il Battistero, 36.

[4]) Hübsch, O. c., 30.

[5]) Müntz. Études iconograph. et archéol. sur le moyen âge, 36—45.

съ фруктами), и особенно въ заставкахъ Сирійскаго евангелія Флорентійской библіотеки. Здѣсь каноны обрамлены аркадами на тоненькихъ колонкахъ; поверхъ фронтона, какъ и въ равеннскомъ стукѣ, разнообразныя птицы по сторонамъ сосуда, деревьевъ, а внизу колоннъ животныя: олени, овцы козы, и др. [1]). Богатѣйшую орнаментацію въ томъ же родѣ содержатъ барельефы кресла еп. Максиміана, въ которыхъ справедливо, въ силу сходства многихъ деталей съ указаннымъ сирійскимъ памятникомъ, видятъ произведеніе восточнаго искусства (можетъ быть, сирійскаго). Здѣсь въ виноградныхъ завиткахъ: павлины, утки, голубки и всякаго рода пернатые, клюющіе плоды, а также козочки, барашки; здѣсь также олени, львы въ геральдическомъ расположеніи по сторонамъ кантара, быкъ.

Такимъ образомъ аналогія изображеній въ стукѣ съ соотвѣтствующими изображеніями на памятникахъ восточнаго происхожденія — несомнѣнна и она можетъ служить основаніемъ при рѣшеніи вопроса о самомъ происхожденіи равеннскаго памятника.

„Даніилъ среди двухъ львовъ“ является, какъ извѣстно, однимъ изъ наиболѣе распространенныхъ сюжетовъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, начиная съ I—II в. (катакомбы Домитиллы). Этотъ сюжетъ не исчезаетъ совершенно и въ памятникахъ послѣдующаго времени, напримѣръ, въ византійскомъ искусствѣ. Составъ его весьма простъ: пророкъ стоитъ въ молитвенной позѣ посреди двухъ львовъ [2]); сбоку иногда стоятъ два человѣка, изъ которыхъ одинъ — Аввакумъ съ пищей, или же только онъ одинъ.

Въ большинствѣ памятниковъ Даніилъ представляется нагимъ [3]) (впервые, въ фрескѣ Домитиллы, въ одной эксомидѣ); отступленіе представляетъ: фреска IV в. въ катакомбахъ св. Януарія въ Неаполѣ (Garrucci 94,2) [4]), барельефы двухъ равеннскихъ саркофаговъ [5]), барельефъ Джемины въ Африкѣ [6]). Во всѣхъ этихъ памятникахъ Даніилъ въ томъ же костюмѣ, что и въ крещальнѣ, т. е. въ восточной шапочкѣ-митрѣ, въ туникѣ, съ вырѣзанными въ формѣ треугольника полями и шароварахъ. Въ тождественномъ костюмѣ изображается

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 79; Усовъ, Сочиненія, II, рис. 2—5; 7—9. Strzygowski, Byzant. Denkm., I. Taf. II—III.

[2]) Замѣчательный примѣръ отступленія отъ текста — въ силу художественныхъ требованій. См. Даніила XIV, 31. См. Kraus. Real-Encyclop. v. Daniel.

[3]) Garrucci, 23, 2; 25; 31, 2; 32, 2 и др.; 318, 3; 322, 2; 323, 3; 359, 1; 364, 2, 3; 365, 2.

[4]) Lefort, O. c., 119.

[5]) Garrucci, 311, 4; 332, 3.

[6]) Rev. Arch. VI, 196 (Kraus, O. c., 343).

Даніилъ и въ византійскихъ памятникахъ, напримѣръ, въ миніатюрахъ рукописи Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки [1]). Это особое отличіе изображенія Даніила въ стукѣ крещальни сравнительно съ изображеніями въ барельефахъ римскихъ саркофаговъ и въ живописи катакомбъ, и близость его къ памятникамъ, восточно-византійское происхожденіе которыхъ несомнѣнно (барельефъ изъ Африки, миніатюра рукописи Космы Индикоплова), даетъ возможность предположить, что оно—результатъ вліянія этого восточно-византійскаго искусства, какъ и барельефы равеннскихъ саркофаговъ и фрески неаполитанскихъ катакомбъ.

„Христосъ вручаетъ законъ Петру"—такъ можно назвать слѣдующее изображеніе въ стукѣ. Христосъ юный сидитъ въ креслѣ и правой рукой подаетъ стоящему справа отъ него Петру свернутый свитокъ, а лѣвой указываетъ вверхъ; Петръ выставляетъ впередъ руки, покрытыя гиматіемъ для принятія свитка; Павелъ, стоящій слѣва отъ Христа, выражаетъ изумленіе, какъ бы разводя руками.

Это—варіантъ сцены, извѣстной въ многочисленныхъ примѣрахъ въ барельефахъ саркофаговъ Италіи, Галліи, Равенны, на стекляныхъ донышкахъ и въ мозаикахъ IV—V в. [2]).

Въ полномъ своемъ видѣ она является на саркофагахъ [3]): Христосъ стоитъ на холмикѣ, изъ котораго вытекаютъ четыре райскихъ рѣки; по сторонамъ его 12 апостоловъ; за апостолами башни и ворота города; у воротъ—по обѣимъ сторонамъ—пальмы и на одной изъ нихъ справа отъ Христа фениксъ. Изъ апостоловъ ближайшіе къ Христу: Петръ, слѣва отъ него, съ крестомъ на плечахъ, а Павелъ справа; первому Христосъ подаетъ свитокъ, а въ сторону второго указываетъ рукой на феникса (символъ безсмертія) [4]). Часто эта сцена является сокращенною, состоящею лишь изъ трехъ лицъ, т.-е. Христа, Петра и Павла. [5]) Въ такомъ именно видѣ она изображена въ стукѣ крещальни; здѣсь, однако, Христосъ не возмужалый, съ длинной бородой, какъ въ большинствѣ памятниковъ, а юный; онъ сидитъ въ креслѣ, а не стоитъ; положеніе обоихъ апостоловъ къ Христу обратное, при этомъ нѣтъ ни пальмъ, ни четырехъ рѣкъ, ни другихъ деталей обстановки. Обратное положеніе апостоловъ можно объяснить только тѣмъ, что форма для

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 97.
[2]) Д. В. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 24.
[3]) Айналовъ, 23.
[4]) Garrucci, 324, 1; 328; 331, 3.
[5]) Garrucci 330, 5; 334, 3, 1.

сцены въ гипсѣ была сдѣлана, какъ прямая копія съ оригинала, гдѣ Петръ и Павелъ были одинъ направо, другой налѣво отъ зрителя; при оттискѣ на стѣнѣ изображеніе получилось въ обратномъ видѣ; эта интересная ошибка формовщика ясно указываетъ, что всѣ изображенія въ стукѣ были сдѣланы посредствомъ шаблонныхъ формъ, какъ это было указано и относительно античныхъ памятниковъ. Весьма близка сцена въ стукѣ лишь съ тою, что находимъ на равеннскихъ саркофагахъ (V в.): на одномъ изъ нихъ юный Христосъ съ открытой книгой въ рукѣ подаетъ Павлу свитокъ, а слѣва подходитъ Петръ съ крестомъ; по сторонамъ еще по два апостола (Garrucci, 346,2); на другомъ— одинъ лишь Петръ, которому Христосъ даетъ свитокъ (Garrucci, 349, 1). Въ томъ же типѣ, что на первомъ саркофагѣ сцена представлена на феррарскомъ саркофагѣ, гдѣ и Павелъ, какъ и Петръ, держитъ на плечѣ крестъ [1]). На саркофагѣ же изъ Арля, гдѣ Христосъ также сидитъ въ креслѣ, у него длинная борода, т.-е. типъ, встрѣчающійся на саркофагахъ. Юный Христосъ въ той же сценѣ въ мозаикѣ неаполитанской крещальни, но тамъ онъ изображенъ стоящимъ на сферѣ. Такимъ образомъ, составъ сцены въ стукѣ, исходя отъ тѣхъ, что въ скульптурѣ римскихъ саркофаговъ, ближе всего къ составу ея на равеннскихъ саркофагахъ, съ которыми, очевидно составляютъ особую группу [2]).

Изображеніе въ стукѣ, представляющее юношу Христа, въ хитонѣ, держащаго въ лѣвой рукѣ открытую книгу и наступающаго ногами на головы льва и дракона (въ видѣ змѣи), очевидно, является иллюстраціей къ Пс. XC, ст. 13 [3]). Это изображеніе, повидимому, впервые встрѣчается лишь въ IV—V в. Такъ, оно извѣстно въ барельефахъ одного саркофага въ соборѣ св. Феликса въ Джеронѣ — среди ветхо-завѣтныхъ и ново-завѣтныхъ сценъ: юный Христосъ въ хитонѣ и гиматіи стоитъ на львѣ и драконѣ; затѣмъ въ современныхъ же памятникахъ, но въ болѣе сложной композиціи, иллюстрирующей стихи 11—13 того же XC-го псалма. Такъ, на глиняной лампочкѣ, найденной на Палатинскомъ холмѣ въ Римѣ, на мѣстѣ бывшаго здѣсь дворца, относимой

---

[1]) Фотографія «Emilia» въ Болоньѣ, № 6324.

[2]) По мнѣнію Дюшеня (Origines de culte chrétienne, 290 — 292), эта сцена въ росписи крещальни имѣетъ отношеніе къ обряду «traditio legis christianae», совершающемуся предъ крещеніемъ. Ср. у Д. В. Айналова, Мозаики IV и V вѣковъ, 181.

[3]) Оно, можетъ быть, стоитъ въ связи пѣснопѣніями на Крещеніе: 2-й канонъ на Богоявленіе Іоанна Дамаскина: въ 3-й пѣснѣ онъ указываетъ на побѣду надъ львами; въ тропарѣ 1 (пѣснь 3): Христосъ давитъ голову змія. Ловягинъ, Богослужебные каноны С.-Петербургъ, 1861, 30—31.

де-Росси къ IV — V вѣку: Христосъ въ крещатомъ нимбѣ (скорѣе юный, а не съ бородой, какъ описываетъ де-Росси), въ хитонѣ и гиматіи, стоитъ, опираясь правой рукой о посохъ, заканчивающійся крестомъ; вокругъ его ногъ обвилась змѣя; по сторонамъ аспидъ, василискъ, и ниже левъ; по сторонамъ Христа—подлетающіе къ нему два ангела [1]). Въ болѣе монументальномъ видѣ тотъ же сюжетъ извѣстенъ на диптихѣ Ватиканской библіотеки, гдѣ Христосъ въ юношескомъ типѣ, однако, безъ креста, а ангелы съ жезлами стоятъ по его сторонамъ [2]), на диптихѣ Бодлейанской библіотеки въ Оксфордѣ, гдѣ Христосъ, какъ путникъ, идетъ, неся крестъ и евангеліе, ступая по звѣрямъ [3]), и въ барельефѣ одного равеннскаго саркофага: Христосъ-юноша сидитъ въ креслѣ, попирая ногами льва и дракона; по сторонамъ стоитъ по апостолу (Garrucci, 344, 1).

Любопытно отмѣтить, что на монетахъ Гонорія и Валентиніана III-го послѣдніе держатъ въ рукахъ такіе же длинные посохи, оканчивающіеся крестомъ, какъ Христосъ, и попираютъ ногами льва и змія (Garrucci, 482, 1—2). Очевидно, послѣднія изображенія стоятъ въ зависимости отъ первыхъ: царь, побѣждающій тѣхъ или иныхъ враговъ, ставится въ связь съ Христомъ —побѣдителемъ дьявола [4]).

Сцена—исторія Іоны, изображенная въ стукѣ крещальни, трактуется какъ въ катакомбахъ, но представлена орнаментально, т.-е. сообразно съ занимаемымъ ею мѣстомъ, и потому чудовища образуютъ панданы по сторонамъ треугольника (Garrucci, 406, 5).

Объ изображеніи пророковъ, о внесеніи ихъ въ роспись храмовъ будетъ сказано ниже, по поводу мозаичныхъ изображеній тѣхъ же пророковъ.

Что же касается стиля изображеній въ стукѣ, то о немъ можно сказать слѣдующее.

Фигуры, какъ указываетъ и Рихтеръ, рельефны, передняя часть тѣла совершенно плоска, а въ контурѣ она выдержана такъ, какъ бы

---

[1]) Bullet. d'archéol. chrét.; 1867, Belley, 1868, pl. II, fig. 1, p. 9—10. Ср. Garrucci, 473, 4. Сходныя изображенія имѣются на лампочкахъ, найденныхъ въ Тунисѣ: Христосъ безъ креста, какъ оранта, 2 ангела, 2 звѣря. (Kraus, O. c., fig. 118); съ крестомъ, одна змѣя (Ibid., fig. 147).

[2]) Издана у Гори, Thesaur. dipt., III, tav. IV. См. рис. у Didron'a, Histoire de Dieu, Paris, 1843, fig. 76, p. 280. Вторая часть этого диптиха съ изображеніемъ Богородицы съ Младенцемъ и др. въ Кенсингтонскомъ музеѣ. См. Maskell, Ancient et mediaeval ivories in the Sout-Kensington Museum, London, 1872, 53.

[3]) См. рис. у Westwood, Fictile ivories in the Sout-Kensington Museum, London, 1876, 55. Вествудъ относитъ диптихъ къ IX — X в., но судя по характеру композицій, подбору сюжетовъ, онъ скорѣе можетъ принадлежать VI вѣку.

[4]) См. толкованіе на XC. Пс. ст. 13—14 у Евсевія Кесарійскаго (Garrucci, 110).

*

у свободно стоящей статуи. Головы фигуръ поразительно большія, равно и глаза, выдающіеся впередъ сильнымъ рельефомъ; складки одежды обработаны довольно поверхностно, какъ поверхностно отдѣланы вообще всѣ изображенія въ стукѣ, но, тѣмъ не менѣе, они отличаются сильно отъ современныхъ скульптурныхъ произведеній, напримѣръ, отъ барельефовъ, обелиска Θеодосія въ Константинополѣ: фигуры свиты императора весьма сильно напоминаютъ пророковъ въ стукѣ [1]).

По показанію Риччи [2]), до реставраціи, произведенной въ 1889 г., фонъ у рельефовъ былъ темно-красный, а самые рельефы были желтые.

5-й поясъ—пророки. Въ восьми мозаичныхъ медальонахъ, съ золотымъ фономъ, образованныхъ виноградными завитками, тянущимися по поверхности (синій фонъ) надъ арками нижняго этажа, изображены мозаикою же фигуры восьми пророковъ. Что это пророки, а не апостолы—полагаемъ потому, что движеніе рукъ нѣкоторыхъ изъ нихъ, а затѣмъ форма свитковъ въ рукахъ ихъ напоминаютъ тѣ, что извѣстны у пророковъ, обозначенныхъ соотвѣтствующими именами, напримѣръ, въ равеннскихъ же мозаикахъ церкви св. Виталія (Исаія и Іеремія). Правда, за отсутствіемъ надписей, мы не можемъ опредѣлить каждое лицо, тѣмъ не менѣе, установить фактъ, что здѣсь именно пророки [3])—возможно, исходя изъ вышеуказаннаго основанія. Къ тому же, появленіе пророковъ въ росписи христіанскаго храма въ V в. — не представляется уединеннымъ фактомъ.

Было указано, что число пророковъ вмѣстѣ съ изображенными въ стукѣ образуетъ 24, а не 16 (4 большихъ и 12 малыхъ). Такое же число пророковъ въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія Флорентійской библіотеки, VI в.; это число образовалось изъ присоединенія къ извѣстнымъ 16 еще восьми: Моисея, Аарона, Іисуса Навина, Самуила, Соломона, Давида, Елисея, Іова [4]).

Пророки, изображенные въ стукѣ—всѣ юны. Такого числа юныхъ иконографія пророковъ, какъ она извѣстна по памятникамъ (Сирійское

---

[1]) Le Bas, Voyage archéologique en Grèce et en Asie Migneure, publ. par Reinach, Paris, 1888, pl. 125—128. Доббертъ, какъ и Рихтеръ, указываетъ на сходство равеннскихъ барельефовъ въ стукѣ—въ отношеніи поверхностной ихъ обработки—съ барельефами базиса обелиска Аркадія въ Константинополѣ. (Repert. für Kunstw. VIII, 164 и Рихтеръ, О. с., 17).

[2]) Il Battistero, 36.

[3]) Richter, O. c., 21 не опредѣляетъ, кто изображенъ. Bayet, Recherches etc., 83, равно Diehl, Ravenne, 49, считаютъ ихъ за апостоловъ, или святыхъ. Ciampini, Vetera Monumenta, I, дающій ихъ изображенія на табл. LXXI, LXXII не высказывается опредѣленно: лица-ли это Ветхаго, или Новаго Завѣта. Pératé, Archéologie chrètienne, 227, считаетъ ихъ за пророковъ.

[4]) Усовъ, Сочиненія, II, рис. 2—12.

евангеліе, Синайская мозаика, рукописи—Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки, Туринская и др.) [1]), не знаетъ. Такую характеристику пророковъ можно объяснить близостью скульптуры въ стукѣ съ древне-христіанскими барельефами, въ которыхъ иконографія апостоловъ, Христа и другихъ лицъ не опредѣлилась и большинство представляется въ юномъ типѣ.

Медальоны, въ которыхъ изображены 8 пророковъ послѣдняго пояса въ мозаикѣ, имѣютъ своимъ основаніемъ какъ бы стебель цвѣтка и сама фигура такимъ образомъ какъ бы выходитъ изъ архитектурной пальметки съ волютами и скрывается въ завиткахъ ея. Такой способъ представленія фигуръ хорошо извѣстенъ въ античномъ искусствѣ, напримѣръ, въ помпеянской живописи [2]), затѣмъ въ катакомбахъ [3]), въ погибшей мозаикѣ купола церкви св. Констанцы въ Римѣ [4]), въ мозаикѣ усыпальницы Галлы Плацидіи въ Равеннѣ и др. Что касается типовъ этихъ пророковъ, то три изъ нихъ юные, а остальные — пожилые. Всѣ пророки въ бѣлыхъ одеждахъ, оттѣненныхъ тонкими золотыми линіями, пріемъ шраффировки, обычный въ византійскихъ памятникахъ и извѣстный въ современныхъ миніатюрахъ кодекса Виргилія Ватиканской библіотеки, № 3225 [5]).

Надписи. Въ аркахъ нижняго этажа имѣются надписи, сдѣланныя мозаикой же:

1) IHS [6]) AMBVLAS SVPER MARE PETRO MERGENTI MANVM
CAPIT [7]) ET IVBENTE DOMN O VENTVS CESSAVIT.

2) IN LOCVM PASCVAE IBI ME CONLOCAVIT
SVPER AQVA REFECT IONIS E DOCAVIT ME.

3) VBI DEPOSVIT IHS VESTI MENTA SVA ET MISIT AQVAM
IN PELVEM ET LABIT [8]) PEDE DISCIPVLORVM SVORVM
FAMVLVS

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 85.

[2]) Kaiser und Herman, Herculanum und Pompeji, Hamburg, 1841, IV, pl. 54. Ср. изображенія въ стукѣ, найденныя въ Римѣ (Arte Italiana decorativa e industriale, I, tav. 40—42).

[3]) Garrucci, tav. 8, 5; 12, 1; 33, 1.

[4]) Д. В. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 12, рис. 1.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Исторія византійскаго искусства, 36.

[6]) B. de Montault: VENIT IHS.

[7]) У того же: TENDES EXCOEPIT EVM ET ASCENDENTE DOMNO IN NAVICILAM etc.

[8]) Barbier de Montault почему-то читаетъ LACOE.

4) BEATI QVORVM REMISSAE SVNT INIQVITATES ET QVORVM TECTA SVNT PECCATA

BEATVS VIR CVI NON IMPVTAVIT DOMINVS PECCATVM.

1-я надпись основана на евангеліи Матѳея XIV, 25—32; 3-я—на евангеліи Іоанна XIII, 4—5; 2-я – на псалмѣ XXII, 2 и 4-я—на псалмѣ XXXI, 1—2.

Основываясь на этихъ надписяхъ, можно было бы предположить, что тутъ въ крещальнѣ были еще мозаичныя изображенія [1]), которыя онѣ и поясняли. Надписи съ такимъ назначеніемъ, какъ извѣстно, спеціально составлялись, напримѣръ, Павлиномъ Ноланскимъ въ базиликахъ, построенныхъ имъ въ Фунди. Но въ данномъ случаѣ, когда имѣемъ предъ собой сохранившійся памятникъ, несомнѣнно, указанныя надписи имѣли значеніе сами по себѣ, такъ какъ для мозаичныхъ изображеній, которыя онѣ могли бы пояснять, нѣтъ и мѣста.

Содержаніе этихъ надписей при этомъ еще таково, что онѣ вполнѣ отвѣчаютъ мѣсту.

Такъ, первая надпись, очевидно, имѣетъ отношеніе къ крещенію, такъ какъ изображеніе, основанное на ней, встрѣчается въ росписи позднихъ греческихъ фіаловъ, напримѣръ, въ аѳонскихъ монастыряхъ [2]); самая надпись помѣщалась, какъ видно, иногда надъ входными дверями храма (базилика св. Петра въ Римѣ), и самое изображеніе на основаніи ея (въ церкви Мартына Турскаго) [3]). Содержаніе третьей надписи, по мнѣнію Гарруччи (IV, 38), тоже отвѣчаетъ назначенію зданія: оно указываетъ на обычай умовенія ногъ крещаемымъ [4]). Остальныя двѣ надписи, какъ указано, заимствованы изъ Псалтыри.

Псалтырь, какъ извѣстно, является древнѣйшей и исконной у христіанъ книгой пѣснопѣній. При сложеніи „послѣдованій“ христіанскихъ службъ или чиновъ псалмы вошли въ ихъ составъ. Такимъ образомъ‘ они вошли, напримѣръ, въ составъ погребальнаго чина [5]), и равно, что для насъ важно, крещальнаго.

---

[1]) Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V bis zum XI Jahr., Leipzig, 1892, 44. Ср. также Barbier de Montault, O. c., 75. Онъ же иначе передаетъ самыя надписи; приведенныя нами—сдѣланы по оригиналу.

[2]) Н. В. Покровскій, Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ, 104.

[3]) Steinmann, O. c., 37—38.

[4]) Барбье де Монто, О. с., 75, понимаетъ умовеніе въ символическомъ значеніи—очищеніе души. Но, какъ видѣли и ранѣе, авторъ указанной статьи въ равеннскихъ мозаикахъ всюду видитъ символизмъ.

[5]) Const. Apost. VIII, c. 42. См. подробно у Ю. А. Кулаковскаго, Керченская христіанская катакомба 491 года (Матеріалы по археологіи Россіи, издаваемыя Импер. Арх. Ком., № 6), С.-Петербургъ, 1891, 10.

Такъ о Псалмѣ 31, изъ котораго заимствована четвертая надпись, извѣстно въ отношеніи къ таинству св. крещенія слѣдующее. „Первыя свидѣтельства объ употребленіи этого псалма при Крещеніи,—говоритъ Алмазовъ,—относятся къ IV в. Такъ, св. Кириллъ Іерусалимскій указываетъ на его пѣніе, когда говоритъ оглашеннымъ: „измыйтеся и чисти будете"... дабы воззвалъ къ вамъ ангельскій ликъ: „блаженни ихже оставишася беззаконія" („Catech. 1", п. 1. Patr. gr. t. 33, col. 372). На этотъ же псаломъ, вѣроятно, намекаетъ и св. Григорій Богословъ [1]). Въ слѣдующее за V в. время—VI и VII в. псаломъ былъ также въ употребленіи, потому что въ VIII в. и дальше мы находимъ его въ крещальномъ чинѣ" [2]).

Что касается псалма 22-го, изъ котораго заимствована вторая надпись, то, независимо содержанія, подходящаго къ крещенію, извѣстно, что онъ входитъ въ число 12 псалмовъ, имѣющихъ также отношеніе къ крещенію [3]). Монограммы, имѣющіяся въ трехъ первыхъ надписяхъ, относятъ: 1) къ Петру Хризологу (449—458); 2) Максиміану (546—556); 3) Неону (V в.) [4])—епископамъ равеннской церкви.

Подводя итогъ наблюденіямъ надъ мозаиками обѣихъ равеннскихъ крещаленъ, мы видимъ, что въ нихъ встрѣчаются декоративныя свойства и иконографическія композиціи, находящія себѣ аналогіи въ памятникахъ восточно-византійскаго происхожденія, а равно въ принадлежащихъ по тѣмъ же особенностямъ къ византійской школѣ.

Къ сказанному о мозаикахъ прибавимъ еще нѣкоторыя стилистическія замѣчанія.

Повтореніе сюжетовъ въ той и другой крещальнѣ (крещеніе и процессіи апостоловъ) [5]) указываетъ не на общепринятую для V—VI в. роспись этого рода зданій (какъ видѣли, въ другихъ крещальняхъ она—иная), а лишь на родство художественныхъ традицій школы.

---

[1]) Онъ говоритъ крещаемому: «стояніе твое предъ великимъ алтаремъ прообразуетъ небесную славу; псалмопѣніе, съ которымъ примутъ тебя, есть начало небеснаго псалмопѣнія» («Orat. in Sanct. Bapt.» p. 46, Patr. graec. t. 36, col. 425). Ни Гарруччи, ни Барбье де Монто не указываютъ на отношеніе этой надписи къ крещальному чину; для перваго слова ея имѣютъ отношеніе къ епископу, для второго—къ исцѣленному Христомъ разслабленному (О. с., 76).

[2]) Алмазовъ, О. с., 426—427.

[3]) «In die grossen Taufchoren sind zwölf Psalmen aufgenommen: 5, 22 etc.». Brockhaus, Die Kunst in den Athos Klöstern, Leipzig, 1891, 21. Барбье де Монто, ища вездѣ символы, орнаментальныя изображенія двухъ пальмъ на бѣломъ фонѣ и двухъ голубыхъ крестовъ на золотомъ фонѣ вверху арки принимаетъ, какъ символическое выраженіе этой надписи (О. с., 77).

[4]) Даты по Holder-Egger'у, въ изд. Liber Pontif. Анвелла, 310, 325. Ср. Richter, О. с., 22.

[5]) О типахъ апостоловъ см. IV гл.

Указанная Рихтеромъ (О. с., 11) особенная мягкость линій въ фигурѣ Іоанна Предтечи Православной крещальни не можетъ быть отнесена на счетъ древняго оригинала, но принадлежитъ поздней реставраціи.

Если фигура Христа и отличается извѣстой тонкостью и узкостью членовъ, то въ этомъ можно видѣть не черты наблюденія природы, а византійскаго стиля. Нельзя отрицать только естественности въ постановкѣ ногъ Христа: тѣло опирается на правую ногу, лѣвая нѣсколько отклонена въ сторону.

Наиболѣе характерной въ стилистическомъ отношеніи является фигура Іордана. Это, какъ указывали, вполнѣ античная фигура, за исключеніемъ той грубости и угловатости членовъ, которая свойственна фигурамъ римской скульптуры и живописи (напримѣръ, въ мозаикѣ виллы Боргезе съ изображеніемъ битвы гладіаторовъ) [1].

Индивидуальность апостоловъ указана Рихтеромъ (О. с., 13—14); ни одно лицо не повторяется. Особенно выразительны типы Петра, Іоанна, Павла. Нѣкоторыя лица—чисто римскія; таковое, напр., особенно наблюдается у Варѳоломея.

Церемоніальная постановка фигуръ апостоловъ — одна изъ особенностей византійскаго стиля, на которую правильно указывалъ и Доббертъ [2]), какъ на одинъ изъ признаковъ византійскаго происхожденія равеннскихъ мозаикъ (уже въ V в.).

Въ Аріанской крещальнѣ въ исполненіи головъ замѣтна та же особенность. Контуры рѣзки; лица болѣе плоски, чѣмъ у апостоловъ Православной крещальни, менѣе экспрессивны, и всѣ однообразны; всѣ смотрятъ на зрителя.

Лицо Іоанна и олицетворенія Іордана не только общаго типа, но и отличаются одной и той же грубостью. Фигура Христа и его типъ исполнены въ томъ же характерѣ: тѣло плоско, краснокирпичнаго цвѣта, какъ у Іоанна и у большинства апостоловъ, что представляетъ особенность равеннскихъ мозаикъ и отчасти мозаикъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ.

Исполненіе одеждъ апостоловъ здѣсь гораздо хуже, схематичнѣе, чѣмъ въ Православной крещальнѣ; одежда перепутана въ рѣзкихъ и сложныхъ складкахъ, которыя пересѣкаютъ фигуру въ разныхъ направленіяхъ, уничтожаютъ ея пластичность и дѣлаютъ ее плоской.

---

[1]) Мозаика относится къ 3 — 4 вѣку по Р. Х. См. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom. Leipzig, 1891, II, 135.

[2]) Repert. Kunstw. VIII, 163.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Усыпальница Галлы Плацидіи.

8. Усыпальница Галлы Плацидіи.

Зданіе, извѣстное въ настоящее время подъ именемъ усыпальницы Галлы Плацидіи, или церкви свв. Назарія и Цельсія, въ древнѣйшемъ литературномъ о немъ свидѣтельствѣ, у Аньелла [1]), называется „монастыремъ св. Назарія". Другой историкъ Равенны, Рубей, называетъ его эдикулой, посвященной свв. Назарію и Цельсію [2]). Какъ церковь, посвященная названнымъ святымъ, усыпальница извѣстна въ XII [3]), XIV, XV вв. [4]). О посвященіи ея имъ говоритъ Ринальдъ, равеннскій архіепископъ, умершій въ 1321 г. [5]).

Но имѣются другія свидѣтельства, правда, болѣе позднія, отъ XV—XVII вв., указывающія на то, что церковь была посвящена во имя свв. Гервасія и Протасія [6]); въ виду этого нѣкоторые изслѣдователи считаютъ, что она была посвящена во имя ихъ [7]).

Такимъ образомъ, въ точности неизвѣстно, во имя кого могла быть построена усыпальница. Однако, съ большей вѣроятностью, основываясь на древнѣйшемъ извѣстіи, можно предполагать, что усыпаль-

---

[1]) De S. Johanne, XX, § 42, p. 307.

[2]) Hist. Ravenn. II, 107: Divis. Nazario ac Celso elegantissimam extruxit aediculam, in qua sepeliri voluit, ab Crucis haud procul: parietes praeclaro marmore undique incrustati, ipsaq. aediculae testudo, vermiculato opere pulcherrime exornata.

[3]) Ballar. Cassin. II, 177. Указывается у Pavirani, Memorie istoriche della vita e governo di Galla Placidia, Ravenna, 1848, 241. Ср. Tarlazzi, O. c., 373.

[4]) Zirardini, Aedific. sacr., mss., Pavirani, O. c., 241.

[5]) Pavirani, O. c., 238[2].

[6]) Tomaso Tomai, Storia di Ravenna, 12; Ricci, Guida, 73.

[7]) Fabri, Le sagre memorie, 295; Garrucci, I, 505.

ница была посвящена въ честь св. Назарія, медіоланскаго мученика, мощи котораго были обрѣтены въ концѣ IV вѣка (395 — 397) и въ честь котораго извѣстны церкви отъ IV—V вв. въ Константинополѣ [1]), Миланѣ и др. мѣстахъ [2]).

Также неопредѣленно и время построенія капеллы: Аньеллъ не указываетъ года, Рубей же говоритъ объ этомъ въ рубрикѣ событій, относящихся къ 449 г.—времени смерти Галлы Плацидіи; большинство изслѣдователей относитъ построеніе къ 440 г., не указывая источника, изъ котораго почерпается эта дата [3]).

Церковь свв. Назарія и Цельсія была назначена, судя по свидѣтельствамъ, хотя и позднимъ, служить усыпальницей для самой Галлы Плацидіи и ея родныхъ [4]), и изъ находящихся трехъ саркофаговъ въ церкви, одинъ—въ восточной нишѣ—считаютъ саркофагомъ самой императрицы, а два остальныхъ—въ боковыхъ нишахъ—саркофагами Гонорія и Валентиніана III [5]).

Уже отъ времени Константина извѣстны церкви, назначавшіяся для усыпальницъ.

Построеніе церкви свв. апостоловъ въ Константинополѣ, какъ усыпальницы [6]), приписывается самому Константину. Церковь эта имѣла крестообразную форму (по Григорію Богослову, въ стихѣ о сновидѣніи Анастасіи — πλευραῖς σταυροτύποις), что весьма интересно для сравненія съ усыпальницей Галлы Плацидіи. Юстиніанъ возстановилъ храмъ апостоловъ въ той же формѣ креста и покрылъ перекрестье большимъ куполомъ, но безъ оконъ (какъ въ Равеннской церкви) [7]).

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 35.

[2]) Амвросій построилъ въ Миланѣ церковь; св. Павлинъ помѣстилъ мощи его въ базиликѣ въ Фунди (Migne, Patr. lat., 61, 339). См. Steinmann, O. c., 62.

[3]) Ciampini, Vetera monum., I, 224; Kraus, Real. Encycl. II, 425; Frantz, Gesch. d. christl. Mal., 131; Hübsch, O. c., 31, помѣщаетъ время построенія церкви между 420 и 450 гг.

[4]) Галла Пладиція, какъ извѣстно, умерла въ Римѣ. Хотя, кромѣ указанія Аньелла, нѣтъ никакихъ другихъ, болѣе древнихъ, свидѣтельствъ о томъ, что она была погребена въ Равеннѣ, однако, можно, съ большой вѣроятностью, предполагать, что именно въ послѣднемъ городѣ она и была погребена: здѣсь прошли лучшіе годы ея жизни, здѣсь осталось больше всего памятниковъ ея дѣятельности. Ср. Gregorovius, Wanderjahre in Italien, IV, 10. Арх. Ринальдъ свидѣтельствуетъ, что въ Равеннѣ она умерла и погребена (Quast, O. c., 11). Противоположное мнѣніе Wickhoff'a въ ст. Die monasteria bei Agnellus (Mitth. d. Instituts für Oester. Geschichtsforsch., IX (1888), 44).

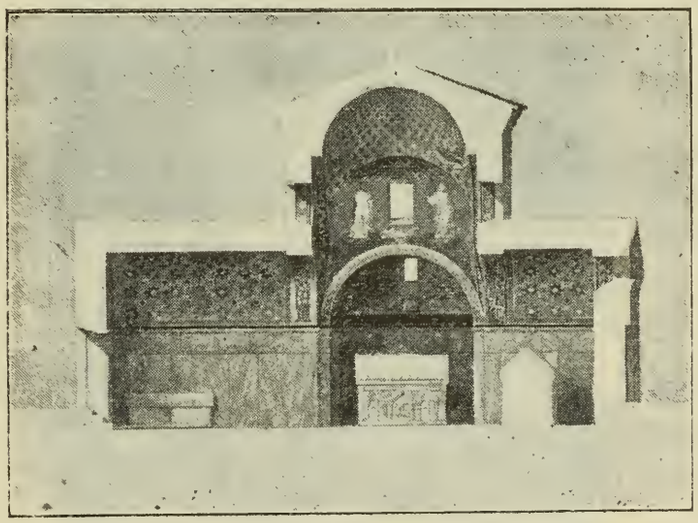
[5]) Вмѣсто послѣдняго называютъ Константа. См. Fabri, 292; Tarlazzi, O. c., 375.

[6]) Сократъ, Церков. исторія. Patr. gr., 67, cap. XVI. Евсевій, Жизнь Константина, IV, гл. 58—60.

[7]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 9.

Въ Равеннѣ усыпальницами для епископовъ и другихъ лицъ служили нѣкоторыя церкви, базилики и монастыри, что и показываетъ неправильность мнѣнія Рана и другихъ, по которому Аньеллъ называетъ всѣ усыпальницы monasterium [1]).

Усыпальница Галлы Плацидіи представляетъ собою въ архитектурномъ отношеніи замѣчательный памятникъ, особенно въ исторіи образованія византійской купольной постройки. Она, имѣетъ, вѣроятно, по образцу церкви свв. апостоловъ въ Константинополѣ, форму равноконечнаго креста [2]); рукава этого креста покрыты бочковыми сводами; центральный четырехъугольникъ креста покрытъ куполомъ, который подымается въ видѣ башни на четырехъ аркахъ; паруса не состав-



9. Усыпальница Галлы Плацидіи (въ продольномъ разрѣзѣ).

ляютъ здѣсь самостоятельнаго архитектоническаго члена, а образованы тѣмъ, что арки врѣзываются въ полукругъ купола, который покоится на четырехъугольномъ основаніи [3]).

Усыпальница, по изслѣдованіямъ Lanciani [4]), примыкала къ церкви св. Креста, выстроенной также Галлой Плацидіей. Она примыкала къ южной сторонѣ нартекса указанной церкви притворомъ, который

---

[1]) Rahn, Ravenna, 9; Quast, O. c., 10; Kraus, Real-Encyclop., II, 412 и др. Вопросу о значеніи слова monasterium посвящена указанная выше статья Wickhoffa (Die «monasteria» bei Agnellus), въ которой онъ доказываетъ, что слово это не имѣетъ одного лишь спеціальнаго значенія—усыпальницы, но и другія, напр., то, которое обыкновенно связывается съ нимъ.

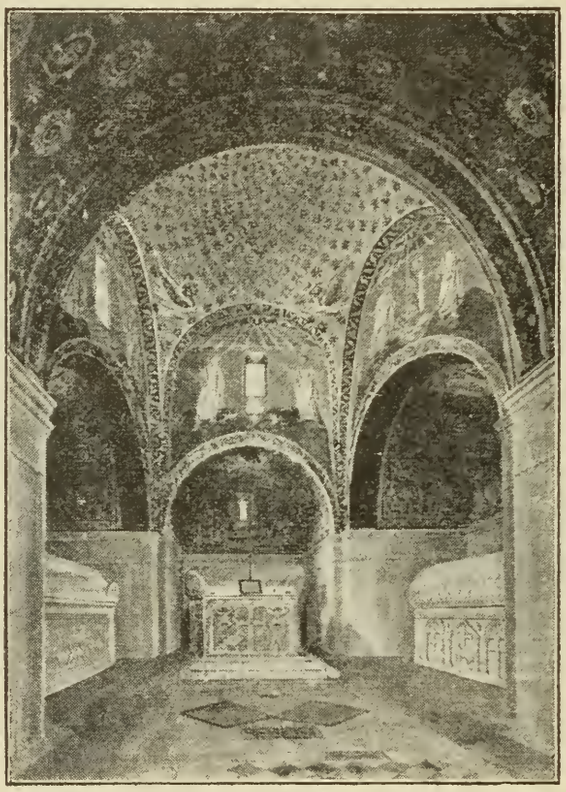
[2]) По образцу той же церкви была сооружена Амвросіемъ въ Миланѣ въ честь же апостоловъ церковь въ 382 г. (съ 396—въ честь Назарія); Holtzinger, Die altchristliche Architektur, Stuttgart, 1889, 96.

[3]) Schnaase, Geschichte den bild. Künste, I², 142, 150. Ersch u. Gruber, Allg. Encycl. I, Th. 84, 345.

[4]) См. Rossi, Bull. di arch. crist., 1866, 73 и 74.

двумя столбами и соотвѣтствующими пилястрами открывался на узкую сторону нартекса. Усыпальница, такимъ образомъ, служила какъ бы притворомъ церкви св. Креста, имѣвшимъ особое назначеніе — быть усыпальницей.

Что представляетъ собою усыпальница Галлы Плацидіи въ сравненіи съ усыпальницами катакомбъ, или кубикулами? Это—собственно тотъ же кубикулъ, имѣющій только не форму квадрата, или многоугольника съ плоскимъ потолкомъ, а форму креста со сводчатымъ потолкомъ и куполомъ; однако, форму креста имѣютъ нѣкоторыя крипты, правда, V вѣка, какъ, напримѣръ, крипта александрійской катакомбы [1]).



10. Усыпальница Галлы Плацидіи. Внутренній видъ ея.

Полъ усыпальницы состоитъ изъ драгоцѣнныхъ цвѣтныхъ камней; прежде, судя по описанію Рубея [2]), и стѣны на половину ихъ высоты были покрыты драгоцѣннымъ мраморомъ, который нынѣ замѣненъ штукатуркой. Выше всѣ стѣны и своды усыпальницы покрыты мозаикой, представляющей вмѣстѣ съ фигурами и орнаментомъ цѣлую роспись. Подобно тому, какъ въ Православной крещальнѣ и въ этой росписи усыпальницы обращаетъ на себя вниманіе любовь къ синему фону. Всѣ сцены и орнаменты представлены на синемъ фонѣ.

Куполъ представляетъ собою синее небо, усѣянное звѣздами и въ центрѣ его золотой крестъ, болѣе продолговатая сторона котораго направлена къ востоку. По четыремъ концамъ свода на стѣнахъ, соотвѣтствующихъ позднѣйшимъ парусамъ въ византійскихъ купольныхъ церквахъ, расположены по грудь, на облакахъ, четыре эмблемы евангелистовъ, т.-е. ангелъ, быкъ, левъ, орелъ.

Подъ куполомъ, на четырехъ стѣнахъ, лежащихъ надъ арками,

---

[1]) Richter, O. c., 14. Bullet. de l'Instit. égypt., 1874—1875, 211.

[2]) См. ранѣе приведенный текстъ, Lib. II, p. 107.

образованы мозаикой ниши въ видѣ раковинъ, въ которыхъ по сторонамъ окна стоятъ апостолы со свитками; всего, слѣдовательно, апостоловъ восемь. Между апостолами, подъ окнами, изображены сосуды съ водой, по сторонамъ которыхъ по голубку.

Коробовый сводъ въ западномъ и восточномъ рукавѣ покрытъ по синему фону орнаментомъ въ видѣ кружковъ, то имѣющихъ видъ цвѣтковъ, то заключающихъ въ себѣ монограмму Христа; между этими чередующимися кругами разсыпаны восьмилепестковые бѣлые цвѣтки.

Коробовый сводъ въ сѣверномъ и южномъ рукавѣ покрытъ орнаментомъ въ видѣ двухъ побѣговъ аканѳа, въ типѣ виноградной лозы, вѣтви которыхъ образуютъ завитки, постепенно чередующіеся въ направленіи поддужной арки и постепенно уменьшающіеся кверху. Между этими лозами, на среднемъ разводѣ, поверхъ распустившейся чашечки лиственнаго винограднаго пука поставлена золотая человѣческая фигура, плотно укутанная гиматіемъ, прикрывающимъ ея руки. Такая орнаментація расположена по обѣимъ сторонамъ монограммы Христа, представленной въ центрѣ свода, какъ бы въ видѣ прикрѣпленнаго къ нему щитка; оба побѣга сходятся у этого щитка. Всѣхъ человѣческихъ фигуръ въ этихъ аркахъ, такимъ образомъ, четыре, и ихъ возможно отнести къ числу апостоловъ, изображенныхъ въ нишахъ подъ куполомъ, чѣмъ устанавливается число всѣхъ двѣнадцати апостоловъ.

На западной стѣнѣ, надъ входомъ, подъ аркой, въ люнетѣ, среди горнаго пейзажа, изображенъ Добрый Пастырь, опирающійся, сидя на камнѣ, одной рукой на древко креста, а другой ласкающій овечку изъ своего стада. На восточной стѣнѣ, подъ аркой, у которой стоитъ такъ-называемый саркофагъ Галлы Плацидіи, изображенъ св. Лаврентій, идущій на мученическую смерть съ крестомъ и съ книгой.

На сѣверной и южной стѣнахъ, подъ аркой среди завитковъ аканѳовой лозы, два оленя стоятъ по сторонамъ натуральнаго источника, водоема, скрытаго въ чащѣ зарослей.

Такова въ цѣломъ роспись усыпальницы. Въ этой росписи, какъ видимъ, главное мѣсто занимаетъ крестъ на звѣздномъ небѣ; всѣ же остальныя изображенія лишь стоятъ въ извѣстныхъ отношеніяхъ къ нему. Въ искусствѣ до Константина намъ неизвѣстна такого рода роспись, хотя въ ней главное мѣсто (въ сводѣ потолка, аркосолія усыпальницъ) занимаетъ чаще всего символическій образъ Христа.

Въ росписи усыпальницы Галлы Плацидіи изображенъ явленный въ небѣ крестъ, который, какъ знаменіе, обратилъ къ вѣрѣ императора

Константина [1]). Небо, въ которомъ представленъ этотъ крестъ — то „новое небо“, о которомъ ап. Павелъ говоритъ въ посланіи (II, гл. 3): „...По обѣтованію Его ожидаемъ новаго неба и новой земли, на которыхъ обитаетъ правда“. Крестъ, сіяющій въ немъ, очевидно, замѣняетъ собою Христа; четыре эмблемы евангелистовъ, окружающія его—ученіе, принесенное Христомъ въ міръ; двѣнадцать апостоловъ, проповѣдывавшіе и распространившіе это ученіе, стоятъ на землѣ и, смотря на „новое небо“, указываютъ на знаменіе новой вѣры, на символъ искупленія — крестъ. Композиція потолка усыпальницы съ крестомъ, какъ обычной эмблемой торжественнаго характера, встрѣчается въ палатахъ, царскихъ молельняхъ, церквахъ. Такъ, въ „вызолоченномъ углубленіи портика, въ потолкѣ“ одной изъ залъ дворца по приказанію императора Константина былъ изображенъ золотой крестъ [2]). Въ мозаикахъ неаполитанской крещальни изображена монограмма Христа въ звѣздномъ небѣ; надъ ней десница держитъ вѣнокъ (Garrucci, 269); въ живописи базилики въ Фунди [3]) и св. Феликса въ Нолѣ, по описанію св. Павлина Ноланскаго—крестъ въ небѣ [4]); въ ораторіи Латеранской базилики, выстроенномъ папой Гиларіемъ (461—468) [5])—крестъ, поддерживаемый четырьмя ангелами [6]) и др.

Съ отрывкомъ композиціи росписи усыпальницы, очевидно, встрѣчаемся въ живописи кубикула IV в., найденнаго въ Нижней Панноніи (древняя Сопіана) въ Пятицерковьѣ (въ Венгріи). Здѣсь на главной стѣнѣ, въ нишѣ, по сторонамъ окна изображены два апостола со свитками и указывающіе рукою на монограмму Христа въ звѣздномъ полѣ [7]).

---

[1]) Д. В. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 140.

[2]) Евсев., Vita Const., Patr. gr. XII, c. 49, p. 1109. Д. В. Айналовъ, О. с., 139². Ср. мозаичную роспись въ потолкѣ дворца Кэнургіона времени Василія Македонянина (866—885): крестъ въ полѣ со звѣздами (Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 59).

[3]) Ardua crux, pretiumque crucis atque coronae, Inter floriferi coeleste nemus paradisi. (Paul. Nol. Epist. XXXII, 17, Patr. lat., 61, 339).

[4]) Crucem corona lucido cingit globo,
Cui coronae sunt corona apostoli
Quorum figura est in colombarum choro.

(Paul. Nol., ib., p. 336). По реконструкціи Викхофа—описываемый въ стихахъ крестъ былъ помѣщенъ не на землѣ, а вверху свода абсиды, въ небѣ со звѣздами; его окружалъ кругъ съ 12 голубями (Röm. Quartalschrift, III, 158—176).

[5]) Anastas., Hist. de vitis Rom. Pont. Patr. lat., 128, 347.

[6]) Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis, Romae, 1693, 13.

[7]) De Rossi, Bullet. d'archéol. chrét., 1874, 169—172, pl. VIII. Стржиговскій открылъ у подножія колонны Аркадія въ Константинополѣ (405 г.) комнату со сводомъ, въ которомъ представленъ скульптурно монограмматическій крестъ на звѣздномъ небѣ.

Обращаемся теперь къ детальному разсмотрѣнію мозаикъ.

У креста, изображеннаго въ небѣ, продольная полоса значительно длиннѣе поперечной; всѣ четыре полосы, составляющія крестъ, расширяются въ соотвѣтственныхъ концахъ. Форма этого креста весьма любопытна въ томъ отношеніи, что она, повидимому, встрѣчается лишь съ V в. [1]), въ памятникахъ восточнаго происхожденія [2]), какъ, напримѣръ, въ коптскихъ барельефахъ [3]), въ Керченской катакомбѣ 491 года [4]), и на ряду съ этимъ, что не менѣе любопытно, почти въ большинствѣ равеннскихъ памятниковъ (въ барельефахъ саркофаговъ) [5]).

По четыремъ сторонамъ неба, въ росписи усыпальницы, на облакахъ (розоватыя и бѣлыя полосы) изображены эмблемы евангелистовъ.

Изображеніе эмблемъ евангелистовъ (Iезек. гл. I, Апокал. IV, 6—7) встрѣчается въ памятникахъ искусства, повидимому, не раньше IV в., напримѣръ, въ мозаикахъ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ, гдѣ онѣ размѣщены выше голгоѳскаго креста, отмѣчая вмѣстѣ съ другими данными, что Христосъ съ 12 апостолами возсѣдаетъ во славѣ въ новомъ небесномъ Iерусалимѣ [6]). Введеніе ихъ въ роспись церквей связывается прежде всего съ образомъ Христа—при томъ, главнымъ образомъ, въ тѣхъ случаяхъ, когда послѣдній (образъ Христа) изображается символически, или въ апокалиптической обстановкѣ. Такъ, напримѣръ, онѣ изображены въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore по сторонамъ уготованнаго трона (Garrucci, 211); въ базиликѣ св. Павла внѣ стѣнъ Рима — по сторонамъ Христа, которому поклоняются двадцать четыре старца (Garrucci, 237) и др. Уже въ этихъ памятникахъ V-го вѣка помѣщеніе ихъ встрѣчается на тѣхъ мѣстахъ, на которыхъ впослѣдствіи—лики евангелистовъ, т.-е. рав-

---

(Jahrb. d. K. d. arch. Inst., 1893, p. 230). Бейссель, не разбирая происхожденія основной композиціи, вошедшей въ роспись усыпальницы, и исходя изъ предвзятаго имъ положенія, что эта роспись совершенно соотвѣтствуетъ росписямъ римскихъ абсидъ, нагромождаетъ рядъ странныхъ аналогій, на основаніи которыхъ нельзя придти ни къ какому заключенію ни о происхожденіи равеннской мозаики, ни о ея содержаніи (Stimmen aus Maria Laach, 1894, 425).

[1]) Martigny, Diction. des antiqu. chrét., 214.

[2]) Richter, O. c., 25.

[3]) Gayet, Les monuments coptes du Musée de Boulaq (Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique au Caire, III), (1889), pl. 40, f. 54; 54, 70; 65, 79b; 73, 83b; fig. 39.

[4]) Ю. Кулаковскій, Керченская христіанская катакомба 491 г., табл. II, 1, 2; IV, 2.

[5]) Garrucci, 336, 2; 337, 1—2; 344, 4; 347, 3; 356, 1; 389, 1—4; 390, 2—4; 391, 2; 392, 1—3.

[6]) Д. Айналовъ, Голгоѳа и крестъ на мозаикѣ IV вѣка (отт. изъ «Сообщ. Имп. Прав. Палест. Общ.» 1895, февраль), стр. 25.

ныхъ пандантивамъ: въ описываемой усыпальницѣ, въ капеллѣ Сатира базилики св. Амвросія въ Миланѣ [1]).

Такимъ образомъ и значеніе употребленія эмблемъ евангелистовъ въ росписи описываемой усыпальницы и мѣсто помѣщенія ихъ находятъ себѣ аналогіи въ современныхъ памятникахъ.

Интересно къ вопросу о происхожденіи самихъ мозаикъ усыпальницы отмѣтить, что происхожденіе эмблемъ евангелистовъ въ христіанскомъ искусствѣ довольно неопредѣленно. Н. П. Кондаковъ въ „Исторіи византійскаго искусства", по поводу этихъ эмблемъ, замѣчаетъ, что онѣ принадлежатъ спеціально западному искусству и въ византійское вошли лишь въ позднѣйшее время (стр. 212); въ другомъ мѣстѣ онъ указываетъ, что онѣ, можетъ быть, въ древнее время и были въ византійскомъ искусствѣ, но были возобновлены вновь лишь позже (стр. 256). Намъ кажется, эмблемы евангелистовъ были общи тому и другому искусству, и ни въ какомъ случаѣ не составляютъ принадлежность одного западнаго искусства; иначе какъ объяснить явленіе ихъ въ такихъ памятникахъ, какъ миніатюры сирійскаго евангелія Рабулы (въ сценѣ Вознесенія Христа) и употребленіе ихъ въ памятникахъ византійскаго искусства (XI в.), въ композиціяхъ славы Христа Еммануила, какъ, напр., въ евангеліи библіотеки св. Марка въ Венеціи, № 540, гдѣ онѣ окружаютъ миніатюру, въ которой Христосъ Еммануилъ [2]), въ мозаикахъ одного изъ куполовъ собора св. Марка въ Венеціи: въ другомъ куполѣ, гдѣ сцена Вознесенія, уже лики четырехъ евангелистовъ.

Замѣчательно, что и толкованія животныхъ въ качествѣ эмблемъ евангелій принадлежатъ не только отцамъ западной церкви, но и восточной, напримѣръ, Софронію [3]), Герману [4]).

Эмблемы евангелистовъ усыпальницы представлены, какъ и въ

---

[1]) Здѣсь нужно отмѣтить впервые на ряду съ эмблемами и лики евангелистовъ— въ медальонахъ: Лука (Luc) со взлызлымъ лбомъ и небольшой бородкой; Іоаннъ (Ion)— юный; Матѳей (M) въ томъ же типѣ, что и Лука; Маркъ (Marc)—съ небольшими волосками на головѣ и съ небольшой бородкой. Объ этихъ изображеніяхъ евангелистовъ, весьма важныхъ для исторіи росписи храма, не упоминаютъ и не даютъ снимковъ ни Феррарію, ни Гарруччи. Ferrario, Monumenti sacri e profani dell' Imperiale e Reale Basilica di S. Ambrogio in Milano, Milano, 1824 (Снимки съ другихъ мозаикъ у него tav. 25, 26, а у Garrucci, 235 и 236, текстъ IV, 42). Впервые отмѣчены эти изображенія и изданы у Д. В. Айналова, Мозаики IV и V вѣковъ, 164, рис. 27.

[2]) См. нашу статью «Рукописи съ византійскими миніатюрами въ библіотекахъ Венеціи, Милана, Флоренціи», Ж. М. Н. П., 1892, XII, 312.

[3]) Sophronii, Commentarius liturgicus, Patr. gr. 87, 3999.

[4]) Germani, Historia eccles., Patr. gr. 98, 413.

нѣкоторыхъ современныхъ памятникахъ — не всей фигурой, а лишь по грудь, и не имѣютъ нимбовъ [1]).

Апостолы [2]), изображенные въ нишѣ по обѣимъ сторонамъ окна подъ аркой, стоятъ на зеленой землѣ, которая тянется длинной полосой подъ ихъ ногами, какъ въ мозаикахъ капеллы св. Виктора въ Миланѣ [3]). Ниша съ синимъ фономъ заканчивается вверху золотой раковиной съ головкой орла въ самой вершинѣ и съ тремя связками перловъ; края раковины раздѣланы въ видѣ перьевъ отъ крыльевъ. Украшеніе стѣнъ такого рода нишами съ раковинами заимствовавано христіанскимъ искусствомъ изъ античнаго; оно извѣстно въ многочисленныхъ памятникахъ римскаго времени въ Сиріи [4]) и на могильныхъ памятникахъ воиновъ I—II в. по Р. Х. [5]).

Въ христіанскомъ искусствѣ ниши съ раковиной болѣе всего извѣстны въ барельефахъ саркофаговъ (IV в.), въ которыхъ апостолы, какъ и въ мозаикѣ, размѣщаются по двое (Garrucci, 312, 2; 325, 2; 347, 348, 353), а также и отдѣльныя сцены (Garrucci, 319, 4; 320, 2); въ одномъ случаѣ — на саркофагѣ Юнія Басса раковина также съ орлиной головкой (Garrucci, 322,2) [6]); затѣмъ она извѣстна въ мозаикѣ церквей, какъ мы видѣли, для обозначенія абсиды церквей въ росписи Православной крещальни, церкви св. Георгія Солунскаго. Въ мозаикѣ усыпальницы эта ниша, конечно, чисто декоративнаго характера; она, какъ и другія особенности композиціи, указываетъ на болѣе ранніе оригиналы ея.

Апостолы представлены бесѣдующими другъ съ другомъ, при чемъ они правую руку отчасти приподымаютъ вверхъ, и въ лѣвой одни держатъ свитки, а другіе поддерживаютъ ею свисающій конецъ гиматія, на которомъ сдѣланъ знакъ I. Лишь Петръ и Павелъ, которыхъ можно

---

[1]) Въ мозаикѣ Неаполитанской крещальни (Garrucci, 270, 1—2), капеллы Приска въ Капуѣ (Garrucci, 257, 1—2), на дверяхъ церкви св. Сабины въ Римѣ (Garrucci, 500, 4) и др.

[2]) Большинство прежнихъ изслѣдователей принимало ихъ неправильно за пророковъ, какъ напр., Tarlazzi, O. c., 374, Spreti, Compendio storico, 121; Pavirani, Memorie storiche, 239, Labarte, Histoire des arts industriels, IV, 175. Замѣчательно, что Краусъ, Real-Encycl. II, 425 считаетъ ихъ за святыхъ или за пророковъ. За апостоловъ считаетъ Рихтеръ, O. c., 27, Гарруччи, IV, 40 и др.

[3]) Д. В. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 166.

[4]) Въ Бальбекскомъ храмѣ (фотогр. Bonfils, № 465, 461), также возлѣ храма св. Петра въ Седасѣ (№ 187 фотогр. Прав. Палест. Общ.).

[5]) Baumeister, Denkm., III, 2264—2269.

[6]) Орелъ въ древности — символъ обожествленнаго царя и потому часто изображается на монетахъ. Въ этомъ же значеніи, по словамъ Шультце, онъ представленъ надъ лабаромъ съ монограммой Христа на извѣстномъ саркофагѣ со сценами страстей, Латеранскаго музея. (Schultze, Archäol. d. altchristl. Kunst, 208).

узнать по типичной характеристикѣ ихъ, обращаютъ свои взоры къ небу, поднимая къ нему какъ бы въ бесѣдѣ правую руку; въ лѣвой рукѣ у Павла свитокъ, а у Петра, повидимому, ключъ (рис. 11).

Апостолы одѣты въ бѣлыя одежды, изъ которыхъ нижняя оттѣняется голубымъ цвѣтомъ, а верхняя матовымъ. Въ мозаикѣ Православной крещальни, какъ мы видѣли, цвѣтъ одежды апостоловъ нѣсколько иной: при нижней бѣлой (вновь съ голубымъ оттѣненіемъ) верхняя золотая, и наоборотъ. Нижняя одежда украшена, по обыкновенію, двумя красными (пурпурными) полосами (клавами).

Интересно также отмѣтить, что въ памятникахъ сирійскихъ, или чисто византійскихъ, правда, болѣе поздняго времени, одежды апосто-

11. Усыпальница Галлы Плацидіи. Апостолы Петръ и Павелъ въ ея мозаикѣ.

ловъ почти не бываютъ бѣлыя, а преимущественно разноцвѣтныя; напримѣръ, въ сирійскихъ миніатюрахъ евангелія Рабулы они одѣты въ желтоватую или голубую тунику и голубоватый гиматій [1]); въ мозаикахъ церкви св. Софіи Солунской—въ пурпурный хитонъ или гиматій, или пурпурный гиматій, бѣлый хитонъ; въ миніатюрахъ нѣкоторыхъ рукописей XI в. цвѣта одеждъ варіируются: голубой; коричневый; пурпурный, голубой; голубой, розовый [2]) и др.

Фигуры апостоловъ усыпальницы прекраснаго исполненія, какъ въ моделлировкѣ, такъ въ расположеніи одеждъ; драпировка послѣд-

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 76.

[2]) Ев. № 244 Palat. Лавр. библ. во Флоренціи; Plut. VI, Библія; Сирійское евангеліе 757 года, Plut. I, № 40 той же библіотеки.

нихъ широкая, чисто античная, не испещренная многочисленными складками [1]).

Особенно слѣдуетъ отмѣтить рельефъ въ фигурахъ апостоловъ; одежда моделлируется весьма разнообразно, широкіе изломы одежды выражаются темно-синимъ цвѣтомъ. Интересно и то обстоятельство, что фигура направо отъ зрителя каждый разъ выполнена менѣе удачно, чѣмъ фигура налѣво. Это происходитъ оттого, что всѣ фигуры налѣво повторяютъ обыкновенную позу монументальной статуи оратора; она опираетъ тяжесть тѣла на лѣвую ногу и отставляетъ въ сторону правую ногу, въ лѣвой рукѣ держитъ свитокъ, а правую протягиваетъ открытой ладонью въ сторону. Фигура налѣво каждый разъ мѣняетъ свою позу: то она выступаетъ съ правой ноги впередъ, то стоитъ прямо передъ зрителемъ, опирая тяжесть тѣла равномѣрно на обѣ ноги, то наклоняясь впередъ и какъ бы готовясь сдѣлать шагъ съ лѣвой ноги; свитка въ рукѣ нѣтъ, и потому лѣвая рука, обыкновенно, занята придерживаніемъ складокъ гиматія или конца его.

Мастеръ, очевидно, не можетъ совладать съ разнообразной постановкой фигуръ и потому, особенно замѣтно это въ фигурѣ Петра, слабая поступь, торсъ, выполненный en face, въ то время, какъ голова стоитъ въ профиль; въ фигурѣ видна нескладность.

Фигура апостола направо (фот. Riccі № 74)—сгорблена, а у другого (на фот. № 76)—она грузна и напоминаетъ миланскій типъ. Четыре фигуры налѣво, держащія свитки, едва-ли могутъ быть приняты за евангелистовъ, такъ какъ въ это число входилъ здѣсь и апостолъ Павелъ. Но нельзя и опустить того обстоятельства, что одинъ изъ четырехъ напоминаетъ Филиппа.

Ниже окна между апостолами изображены два голубка, стоящіе или по концамъ сосуда съ водой, или по сторонамъ сосуда, изъ котораго выбивается фонтаномъ вода (каждое изъ указанныхъ изображеній повторено по два раза).

Изображеніе голубковъ очень употребительно въ христіанскомъ искусствѣ; значеніе ихъ весьма разнообразно: они являются то въ качествѣ символа самого Христа, то апостоловъ, то мучениковъ, то вѣрующихъ [2]). Мотивъ—голубки по сторонамъ сосуда съ водой, идущій изъ античнаго искусства, встрѣчается весьма часто и въ барельефахъ

---

[1]) Ср. Rahn, O. c., 10, Richter, O. c., 27—28. Съ характеристикой лицъ апостоловъ обоихъ изслѣдователей нельзя согласиться, о чемъ будетъ сказано особо при иконографіи апостоловъ.

[2]) Matigny, Dictionnaire, v. Colombe.

*

саркофаговъ (особенно равеннскихъ, Garrucci, 390, 2; 349, 3; 355, 356) [1]), и въ росписи церквей [2]), и въ коптскихъ тканяхъ [3]), и въ миніатюрахъ рукописей, служащихъ украшеніемъ такъ называемыхъ каноновъ (V—VI в.) [4]). И въ росписи усыпальницы изображеніе указанныхъ голубковъ имѣетъ чисто орнаментальный характеръ, хотя въ основѣ его, несомнѣнно, должно лежать символическое значеніе человѣческой души, пьющей изъ источника жизни—ученія Христа [5]).

Тѣ изображенія, которыя представляютъ двухъ голубковъ, стоящихъ на краю сосуда, по общему замѣчанію, имѣютъ ближайшее сходство съ извѣстной „капитолійской" мозаикой, и въ послѣдней, какъ въ равеннской мозаикѣ, два голубка (изъ четырехъ) совершенно въ тождественныхъ положеніяхъ [6]).

12. Усыпальница Галлы Плацидіи. Апостолъ (въ мозаикѣ одного изъ ея рукавовъ).

Къ апостоламъ [7]), изображеннымъ въ куполѣ, какъ мы говорили, относятся и тѣ фигуры въ сѣверномъ и южномъ рукавѣ, что стоятъ на среднемъ разводѣ поверхъ распустившейся чашечки лиственнаго виноградного пука—по обѣимъ сторонамъ монограммы Христа, представленной въ центрѣ свода (рис. 12). Фигуры эти, плотно укутанныя въ хитонъ и гиматій, подъ которымъ держатъ у груди руки, всѣ цѣликомъ золотыя и, очевидно, представляютъ собою золотыя статуи, которыя поставлены не такъ живо, какъ фигуры апостоловъ въ куполѣ.

Помѣщеніе ихъ на цвѣткѣ, быть можетъ, представляетъ подражаніе сходнымъ фигурамъ въ мозаикѣ Православной крещальни. Всѣ эти фигуры—юныя. Юныхъ апостоловъ представлено въ мозаикахъ купола еще пять; такимъ образомъ пожилыхъ всего три, изъ которыхъ два—Петръ и Павелъ. Въ Православной крещальнѣ юныхъ фигуръ апостоловъ всего лишь три: Ѳома, Симонъ, Іоаннъ. Преобладаніе

---

[1]) На саркофагѣ въ усып. Галлы Плацидіи (фот. Ricci, № 63 и 65); на Сидонскомъ саркофагѣ (Pératé, L'archéologie chrétienne, f. 218).

[2]) Мозаичный полъ крещальни церкви S. Maria въ Капуѣ, Salazaro, Studi sui monumenti deila Italia meridionale, 46, tav. III.

[3]) Изъ Ахмимъ-Панополиса, IV—V в. См. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Strassburg, 1893, Taf. XVII, 3.

[4]) Усовъ, Сочиненія, II, 166, рис. 10.

[5]) Ciampini, Vetera monum., I, 225, Garrucci, IV, 40.

[6]) Woltmann, Geschich. der Malerei, I, 92, fig. 28.

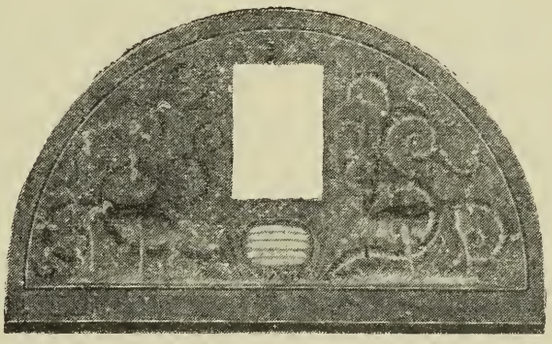
[7]) Франтцъ считаетъ ихъ почему-то евангелистами.

The Institute of Mediaeval Studies LIBRARY

юныхъ фигуръ въ мозаикахъ усыпальницы, вѣроятно, объясняется тѣмъ обстоятельствомъ, что здѣсь въ характеристикѣ апостоловъ слѣдовали болѣе древнимъ образцамъ, въ которыхъ нѣтъ строгой индивидуализаціи; статуарный античный характеръ фигуръ этихъ апостоловъ, особенно тѣхъ, что въ сѣверномъ и южномъ перекрестьѣ, проявляется, по преимуществу, въ этой идеализированной характеристикѣ ихъ.

Монограмма Христа, образованная изъ соединенія первыхъ двухъ буквъ имени Христа съ α и ω по сторонамъ, заключена въ медальонъ съ фономъ основного цвѣта; медальонъ окруженъ вѣнкомъ изъ зеленыхъ и розовыхъ листьевъ. Форма монограммы весьма обычна въ современныхъ памятникахъ и извѣстна какъ въ западныхъ, такъ и восточныхъ [1]).

Самыя стѣны подъ аркой, имѣющія видъ полукруга, заняты завитками аканѳовой лозы. Стебли зеленыхъ завитковъ разцвѣчены золотомъ; на завиткахъ, при соединеніяхъ однихъ съ другими и на концахъ, цвѣточки—бѣлые, голубые, красные. Поле стѣны раздѣлено окномъ на двѣ части; внизу окна изображенъ натуральный водоемъ (вода состоитъ изъ полосъ: голубой, бѣлой, черной, зеленой), окруженный осокой. Съ той и другой стороны, путаясь ногами въ завиткахъ, какъ бы сквозь лѣсную чащу, пробираются къ водоему два оленя. Ихъ тѣло натуральнаго цвѣта (коричневатаго — золотомъ, съ бѣлыми тѣнями), высокіе рога—все сдѣлано весьма живо, натурально [2]) (рис. 13).



13. Усыпальница Галлы Плацидіи. Олени у водоема (въ мозаикѣ одного изъ ея рукавовъ).

Изображеніе оленей, пьющихъ изъ четырехъ райскихъ рѣкъ въ христіанской иконографіи извѣстно, повидимому, лишь съ IV вѣка. Оно составляетъ часть сюжета, который въ полномъ видѣ встрѣчается на саркофагахъ: на горѣ стоитъ агнецъ; изъ подошвы горы вытекаютъ четыре райскихъ рѣки, къ водамъ которыхъ подходятъ два оленя; у горы и по сторонамъ оленей — растенія (пальмы) [3]).

---

[1]) Изъ восточныхъ памятниковъ укажемъ на коптскіе барельефы, Gayet, O. c., pl. XLVIII, fig. 64.

[2]) Rahn, O. c., II.

[3]) На саркофагахъ Марсельскаго музея, IV—V в.: Garrucci, 332, 1; 352, 1 (вмѣсто агнца монограмма Христа), 386, 3. Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris, 1886, 39, 45, 36, 17—18.

Вмѣсто агнца въ современныхъ же памятникахъ (IV—V в.), напримѣръ, на сосудѣ изъ Карѳагена—на горѣ изображается крестъ [1]), а на серебряномъ реликвіаріи изъ Нумидіи [2]) — на горѣ монограмма Христа.

Далѣе въ росписи церквей (IV — V в.), напримѣръ, церкви св. Климента, Латеранской базилики, базилики св. Петра, церкви S. Maria Maggiore [3]), Неаполитанской крещальни (Garrucci, 270) — на горѣ нѣтъ никакой фигуры; а въ другихъ памятникахъ вмѣсто скалы изображается уже сосудъ (мозаика Солонской крещальни, равеннскій саркофагъ) [4]), или одни ручьи (мозаика крещальни Валенцы во Франціи) [5]).

Въ мозаикѣ усыпальницы нѣтъ ни скалы, ни ручьевъ; вмѣсто послѣднихъ—натуральный водоемъ, окруженный осокой. Это изображеніе, при всемъ своемъ декоративномъ характерѣ, не утратило, однако, того значенія, которое имѣетъ его прототипъ или оригиналъ.

Описываемое изображеніе, несомнѣнно, основано на пс. 41, ст. 2: „Какъ лань желаетъ къ потокамъ воды, такъ желаетъ душа моя къ Тебѣ, Боже!“, иллюстрацію котораго и представляетъ. Стихъ псалма приводится въ подписи при одномъ изображеніи—въ мозаикѣ Солонской крещальни, а въ византійскихъ миніатюрахъ, иллюстрирующихъ псалтырь, къ указанному стиху псалма приводится то же изображеніе (напр., Псалт. Барб. библ. № III, 91, XI в., л. 68 об.). Въ этомъ изображеніи, какъ показываетъ стихъ псалма, подъ видомъ оленя разумѣется человѣческая душа, устремляющаяся къ Христу. Въ барельефахъ саркофаговъ оно представляется, повидимому, какъ на это указываетъ Ле-Бланъ [6]), потому, что 2-й стихъ псалма 41-го, который иллюстрируется имъ, читался въ древнихъ службахъ при погребеніи умершихъ. Такимъ образомъ, въ примѣненіи къ погребальному обряду, олень у источника—это душа человѣческая, наслаждающаяся въ раю ученіемъ Христа [7]).

---

[1]) Garrucci, VI, 428, 1.

[2]) Pératé, L'archéol. chrét., fig. 253.

[3]) По изслѣдованіямъ Мюнца, въ росписи абсидъ этихъ церквей слѣды древнихъ композицій—времени основанія церквей; роспись базилики св. Петра извѣстна по сохранившемуся рисунку. См. подробно Notes sur les mosaiques, VI, 21—24, 7, 16, 13.

[4]) Garrucci, 278. Фотогр. Ricci, № 341.

[5]) Garrucci, 277, 2.

[6]) Les sarcophages chrétiens de la Gaule, 39. Авторъ ссылается на соч. Dom. Martine, De antiquis Ecclesiae ritibus missae defunctorum, p. 1081.

[7]) По слову Августина, Confess. IX, 3, праведникъ ponit os ad tuum, Domine, et bibit quantum potest. Ibid.

И въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи, какъ зданіи, предназначенномъ спеціально для мѣста погребенія, указанное изображеніе имѣетъ именно значеніе въ примѣненіи къ погребальному обряду.

На восточной стѣнѣ, подъ аркой, въ люнетѣ, окруженномъ орнаментальнымъ греческимъ гуськомъ, какъ указано было, изображенъ св. Лаврентій (рис. 14). Сюжетъ представленъ просто на синемъ фонѣ, который здѣсь иной, чѣмъ въ разобранныхъ композиціяхъ. Онъ не ровный, а усиливающійся и представляющій темныя синія пятна въ нижней части и по сторонамъ фигуры св. Лаврентія, такъ что послѣдняя очень рѣзко выдѣляется на этомъ фонѣ; никакихъ иныхъ живописныхъ деталей или пейзажа здѣсь нѣтъ. Одѣтый въ свѣтло-голубой хитонъ и бѣлый гиматій, конецъ котораго переброшенъ черезъ лѣвую руку и

14. Усыпальница Галлы Плацидіи. Св. Лаврентій въ мозаикѣ восточной ея стѣны.

развѣвается, какъ бы движимый вѣтромъ, св. Лаврентій идетъ поспѣшно, неся въ лѣвой рукѣ открытую книгу въ красномъ переплетѣ, а правой поддерживая на плечѣ длинный золотой процессіональный крестъ. Голову святаго увѣнчиваетъ золотой нимбъ. Предъ нимъ, занимая средину поля (синій фонъ), стоитъ орудіе его казни — рѣшетка, подъ которой виденъ огонь. На противуположной сторонѣ, занимая оставшееся пустое мѣсто, стоитъ шкафикъ для книгъ (скриній), на полкахъ котораго видны книги — евангелія, обозначенныя надписями: Marcus, Lucas, Ioannes [1]).

Такимъ образомъ, предъ нами изображеніе мученика, идущаго на мученіе, т.-е. изображеніе не символическое, а реальное, но данное

[1]) Фонъ ящика черный; самъ ящикъ золотой съ бѣлыми обводами; переплеты книгъ красные, обрѣзы—синіе, шнурки красные. Надпись Marcus сдѣлана заново.

въ условной обстановкѣ. Эта условность проявляется въ томъ, что у мученика въ рукахъ процессіональный крестъ и евангеліе. По догадкѣ Шультце, источникомъ сюжета этой композиціи могъ быть 2-й гимнъ, посвященный св. Лаврентію въ „Peristephanon“ поэта V в., Аврелія Пруденція [1]). Въ указанномъ гимнѣ разсказывается о смерти мученика именно посредствомъ сожженія его на желѣзномъ одрѣ (ст. 341, 353—354, 399). Поэтъ вкладываетъ въ уста умирающаго мученика такія слова: „Я вижу, возстанетъ нѣкогда вождь, который, какъ рабъ Божій, не допуститъ въ Римѣ гнуснаго идолослуженія“ (ст. 473). Подъ этимъ вождемъ, полагаютъ, поэтъ разумѣлъ Ѳеодосія Великаго, отца Галлы Плацидіи [2]), испанца, какъ и поэтъ, по происхожденію. Нужно полагать, если эта догадка вѣрна, св. Лаврентій, независимо отъ всеобщаго высокаго почитанія его въ христіанской церкви того времени, былъ какъ бы патрономъ этой царской фамиліи. Ею въ Равеннѣ же была построена церковь въ честь этого святаго [3]).

Что касается почитанія св. Лаврентія въ христіанской церкви того времени, то оно, дѣйствительно, было весьма высоко. Его имя встрѣчается въ древнѣйшихъ календаряхъ и память его чтилась не только въ самомъ Римѣ, но и во всемъ христіанскомъ мірѣ—на ряду съ такими почитаемыми святыми, какъ Сикстъ, Кипріанъ Карѳагенскій [4]) и др.

Его жизнь, мученическую смерть прославляютъ отцы и учители церкви IV—V в., какъ Августинъ, Амвросій Медіоланскій, Петръ Хрисологъ, Левъ Великій и др. [5]). Въ честь его воздвигаются храмы въ Римѣ и въ другихъ мѣстахъ. Древнѣйшая церковь, посвященная св. Лаврентію въ Римѣ, извѣстна уже со времени самого Константина [6]); позже, при Сикстѣ III и Львѣ III, она, на средства Галлы Плацидіи, была расширена, украшена, а въ VI в., при папѣ Пелагіи II, вошла въ новую постройку [7]).

Кромѣ того, отъ V в. извѣстны въ Римѣ церкви—одна построенная Дамасомъ (366—384, Laurentius in Damaso), другая Гоноріемъ

---

[1]) Patr. lat. 60, § 889, p. 294 и сл. Цвѣтковъ, Аврелій Пруденцій Клементъ, Москва, 1890, 73—91. (Приложеніе).

[2]) Migne, O. c., 525; Цвѣтковъ, O. c., 88 (Прилож.); Schultze, O. c., 209.

[3]) Agnel., Lib. Pontif. De S. Iohanne XX, 35, p. 298.

[4]) Duchesne, Origines du culte chcétien, Paris, 1889, 272—273.

[5]) Kraus, Real-Encycl. v. Laurentius; Le Blant, De quelques monuments antiques relatifs à la suite des affaires criminelles. Rev. arch., XIII (1889), 157—158.

[6]) Anast. Bibl. Hist. de vitis Rom. Pont. S. Silvester, Patr. lat. 127, 1521.

[7]) Ciampini, De sacris aedificiis, 113.

(Laurentius in Lucina) [1]). Въ Константинополѣ также извѣстны церкви въ честь его отъ времени Пульхеріи, Маркіана и Θеодосія Младшаго [2]).

Лишь съ IV в. мы имѣемъ литературныя извѣстія, указывающія на существованіе въ памятникахъ искусства изображеній мученій— у отцовъ церкви. Такъ, Григорій Нисскій говоритъ объ изображеніи мученія св. Θеодора, находившемся возлѣ его могилы и въ мозаикѣ пола церкви его имени (Oratio Mart. Theodoro) [3]), св. Василій Великій (Hom. 17) совѣтуетъ живописцамъ изображать мученія св. Варлаама [4]), Астерій Амасійскій (Hom. XI) — объ изображеніи мученій св. Евθиміи [5]); блаж. Августинъ (Sermo 316, c. V)—объ изображеніи мученія св. Стефана въ базиликѣ св. Стефана въ Иппонѣ [6]); Пруденцій—объ изображеніи мученія Ипполита (Perist. XI, 125) и Кассіана (Perist. IX) и др. [7]).

На ряду съ этими литературными свидѣтельствами о сценахъ мученія въ христіанскомъ искусствѣ укажемъ и извѣстные помятники, правда, весьма немногочисленные. Къ этимъ немногочисленнымъ изображеніямъ сценъ мученія (лицъ новозавѣтныхъ) нужно отнести казнь Ахиллея на барельефѣ IV в. на фрагментѣ киворія свв. Нерея и Ахиллея въ развалинахъ древней базилики Петрониллы: мученикъ въ хитонѣ и гиматіи со связанными спереди руками стоитъ у столба; сзади него воинъ-палачъ, схватившій его правой рукой, а лѣвой занесшій надъ нимъ мечъ [8]). Далѣе, казнь Криспа, Криспиніана и Бенедетты во фрескахъ IV—V в., украшающихъ домъ свв. мучениковъ Іоанна и Павла въ Римѣ, открытыхъ въ 1887 г. подъ церковью указанныхъ святыхъ: св. мученики стоятъ на колѣняхъ со связанными назади руками и съ завязанными глазами; сзади нихъ видны фигуры палачей (въ этой части фреска попорчена) [9]).

---

[1]) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Stuttgart, 1859, I, 102—104.

[2]) Кондаковъ, Византійскія церкви, 14 и 29.

[3]) Patr. gr., 46, 737 и сл. Bayet, Recherches, 77.

[4]) Patr. gr., 31, 489, Bayet, O. c., 62.

[5]) Patr. gr., 40, 336; Bayet, ibid., 63—64. Древности, Труды Москов. Арх. Общ., X, 215—217.

[6]) Patr. lat., 38, 1434.

[7]) Patr. lat., 60, 544, 432 и сл. Цвѣтковъ, O. c., 190, 136—141 (Прилож.). Garrucci, I, 475, 474. Ср. Le Blant, O. c., 28—30.

[8]) De Rossi, Bullettino, 1875, 8, tav. IV. Le Blant, O. c., 153. Его же, Les persécuteurs et les martyrs aux premiers siècles de notre ère, Paris, 1893, 281—282.

[9]) Pater Germano, Das Haus der H. Martyrer Iohannes und Paulus. Röm. Quartalschrift, II (1888), 148, Taf. VI и его же, La casa Celimontana dei SS. Martiri Giovanni e Paolo, Roma, 1894, 325, fig. 44; Le Blant, Les persécuteurs etc., 286.

Извѣстны еще изображенія мученій св. Лаврентія. Уже отъ времени Константина, по свидѣтельству Libri Pontificalis (Vita S. Silvestri), мученія святого были изображены въ барельефахъ изъ серебра въ указанной ранѣе церкви въ честь его имени [1]). Далѣе отъ времени IV—V в. изображеніе мученической смерти святого извѣстно на нѣкоторыхъ небольшихъ памятникахъ художественнаго ремесла: 1) на бронзовомъ медальонѣ собранія Барберини (копія его на свинцовомъ медальонѣ, изданномъ Vettori, Dissert. Philol., Romae, 1751): мученикъ на рѣшеткѣ; предъ нимъ на тронѣ тиранъ и палачи; надъ головой олицетвореніе души въ видѣ женской фигуры оранты [2]); 2) на геммѣ музея Веттори (О. с., п. 3)—святой изображенъ такъ же, какъ на предыдущемъ памятникѣ: трое палачей у рѣшетки (Garrucci, 478, 43); 3) на стекляномъ сосудѣ, изданномъ Аревало (in Prud., 136), онъ лежитъ на рѣшеткѣ [3]). Время всѣхъ указанныхъ памятниковъ опредѣляется, приблизительно, V вѣкомъ.

Въ равеннской мозаикѣ изображено не мученіе святого, а шествіе его на мученіе, или, лучше сказать, торжество св. мученика, что вполнѣ и подходитъ къ монументально-декоративному характеру всѣхъ изображеній въ мозаикахъ усыпальницы. Сопоставленіе съ другими вышепоименованными памятниками указываетъ на то, что она близка (за исключеніемъ изображеній мученій Лаврентія, которыя, нужно полагать, болѣе поздняго времени, чѣмъ мозаика), по характеру передачи мученія, къ нимъ и вполнѣ подтверждаетъ наблюденіе объ уклоненіи древне-христіанскаго и ранняго византійскаго искусства отъ изображенія сценъ собственно мученія.

Лаврентій характеризованъ въ мозаикѣ человѣкомъ среднихъ лѣтъ, съ небольшой бородкой, коричневыми волосами, въ типѣ, отчасти сходномъ съ тѣмъ, въ которомъ изображается Христосъ, что, конечно, при отсутствіи надписи и послужило причиной смѣшенія Лаврентія именно съ Христомъ [4]).

---

[1]) Эпиграмма, приписываемая Бароніемъ Даміану, описываетъ живопись съ изображеніемъ мученій св. Лаврентія. De Rossi, Inscr. Chr., II, p. I, p. 151, n. 24.

[2]) Garrucci, 480, 8; по Гарручи, женская фигура — св. Киріака, въ катакомбѣ которой былъ погребенъ св. Лаврентій. См. I, 310.

[3]) Kraus, Real-Encycl., v. Laurentins.

[4]) Вслѣдъ за Чіампини (Vet. monim., I, 227), принявшемъ Лаврентія за Христа, несущаго еретическую книгу для сожженія (какъ бы намекъ на декретъ Ѳеодосія и Валентиніана: объ уничтоженіи писаній послѣдователей Несторія) и другіе описатели равеннскихъ мозаикъ слѣдовали его мнѣнію. Впервые вѣрное объясненіе предложено было еще въ 1859 г. аббатомъ Кронье (Crosnier), который и крестъ въ рукѣ Лаврентія принималъ за крестъ тріумфальный (Bullet. monum., XXV (1859), 544). Вслѣдъ за нимъ уже

Въ типѣ, весьма сходномъ съ типомъ равеннской мозаики, св. Лаврентій изображенъ на фрагментѣ стеклянаго донышка Ватиканской библіотеки, гдѣ онъ также съ крестомъ на плечѣ (какъ бы повторяя мозаичный образъ), только вокругъ головы монограмма Христа съ буквами α и ω, замѣняющая, очевидно, нимбъ [1]).

Весьма близкаго типа и вновь съ крестомъ на плечѣ или у груди, и съ евангеліемъ—св. Лаврентій изображается и въ памятникахъ послѣдующаго времени, по древнему образцу равеннской мозаики, какъ, напримѣръ, во фрескахъ катакомбы S. Maria della Stella въ Албано (V—VI в.) [5]), въ мозаикахъ церкви св. Лаврентія въ Римѣ (VI в.) [3]), въ катакомбѣ св. Валентина на Via Flaminia (VII в.) и др. [4]).

Въ противуположность этой характеристикѣ въ памятникахъ III—IV в., именно на стекляныхъ золотыхъ донышкахъ св. Лаврентій представляется юношей среди апостоловъ Петра и Павла, и другихъ наиболѣе почитаемыхъ святыхъ, какъ Кипріанъ, Ипполитъ, Сикстъ и др. [9]). Юношей онъ былъ изображенъ и въ погибшихъ мозаикахъ церкви св. Приска въ Капуѣ (Garrucci, IV, 254, 2).

Уже Рихтеръ отмѣтилъ особенно живо выполненныя складки одежды Лаврентія на равеннской мозаикѣ; концы гиматія по сторонамъ его фигуры подымаются и вздуваются отъ движенія. Такъ развѣваются концы плащей у быстро движущихся фигуръ въ античномъ искусствѣ (неистовыхъ менадъ, танцовщицъ). Въ этомъ движеніи одежды сказывается сильное одушевленіе мученика. Онъ идетъ, глядя на зрителя, справа налѣво, дѣлая шагъ съ правой ноги, въ то время, какъ лѣвая уже занесена, чтобы сдѣлать новый шагъ. Его сильная, широкая въ плечахъ и въ торсѣ фигура напоминаетъ коренастыя фигуры произведеній греко-римской скульптуры.

Лицо его удлинено, оно съ короткой бородкой, опушающей подбородокъ, глаза широко раскрыты, что, вообще, свойственно равеннскимъ

только въ 1878 г. Рихтеръ повторилъ то же объясненіе, и въ новой литературѣ о равеннскихъ мозаикахъ (за исключеніемъ Жерспака (La Mosaique, 50), оно повторяется всѣми.

[1]) Garrucci, Vetri ornati di figure in oro, Roma, 1864, tav. XX, 1, p. 116 — 121.

[2]) Garrucci, 89a, 3. De Rossi, Bullet. d'arch. chrét., VII (1869), 76. pl. VI.

[3]) De Rossi, Musaici.

[4]) Garrucci, 84, 3. Lefort, Etudes sur les monuments, № 127, p. 94. Укажемъ еще: 1) медальонъ изъ собранія Zurla (VI в.). (Röm. Quart., I (1887), 323 — 325). 2) рѣзной камень нѣмецкаго кладбища въ Римѣ (Ibid., 321[2]), 3) въ рукописи Валенц. библ. въ Римѣ, VIII в., 4) въ мозаикѣ церкви S. Maria in Trastevere, XII в. (De Rossi, Musaici).

[5]) Garrucci, Vetri ornati, XVII, 2; XIX, 7; XX, 6; XXII, 6. Въ одномъ лишь случаѣ онъ пожилой, XX, 7.

типамъ, какъ и въ поздне-римской скульптурѣ (времени Константина, Юстиніана). Въ исполненіи фигуры св. Лаврентія особенно важно отмѣтить, какъ и въ фигурахъ апостоловъ, тщательную моделлировку. Лицо, конечности выполняются очень мягко, въ полутонахъ, одежда изобилуетъ этими полутонами.

Мозаичныя изображенія съ центральной фигурой Добраго Пастыря, обрамлены такимъ же орнаментомъ, какъ и изображенія съ Лаврентіемъ, представляютъ pendant имъ (рис. 15). Вмѣсто синяго фона, здѣсь представлено голубое (ясное) небо ровнаго цвѣта безъ полутоновъ, а равно пейзажъ, горный, со скалами; небольшія скалы и уступы покрыты расщелинами и небольшимъ кустарникомъ темной зелени. Характеръ гористой мѣстности очень удачно передается небольшими кустиками, ра-

15. Усыпальница Галлы Плацидіи. Добрый Пастырь въ мозаикѣ западной ея стѣны.

стущими въ различныхъ мѣстахъ по землѣ и по уступамъ. Добрый Пастырь сидитъ на одномъ скалистомъ уступѣ, окруженный овцами.

Всѣ овцы обращаютъ головы въ сторону Добраго Пастыря и смотрятъ на него; одну изъ нихъ, стоящую налѣво отъ него, онъ ласкаетъ, протягивая правую руку, а въ лѣвой держитъ высокій золотой крестъ. Овцы расположены симметрично; по сторонамъ Пастыря находятся четыре овцы, изъ которыхъ двѣ представлены по сторонамъ его ногъ; онѣ направляются въ разныя стороны, но головы обращаютъ на него; пятая овца (справа отъ зрителя) лежитъ, вслѣдствіе чего на лѣвой сторонѣ надо ожидать также лежащую овцу, что и подтверждаетъ рисунокъ Чіампини, сдѣланный съ мозаики, очевидно, до ея реставраціи [1]). Такимъ

[1]) Овца, сдѣланная заново, теперь стоитъ. См. рис. у Ciampini, Vetera Monim. I, tav. 66, p. 227. Ср. Ricci, Guida di Ravenna, 77[1].

образомъ, въ композиціи полная симметричность расположенія, сказавшаяся даже въ томъ, что по ту и другую сторону отъ Пастыря изображено по скалистому уступу.

Нѣкоторыя данныя сближаютъ описанную композицію съ другими, извѣстными во фрескахъ катакомбъ и на барельефахъ саркофаговъ. Такъ въ катакомбѣ Домитиллы IV в. сходное изображеніе было представлено фрескою въ аркосоліи, т.-е. въ такомъ же люнетѣ, какъ и въ мозаикѣ усыпальницы. Здѣсь Добрый Пастырь изображенъ сидящимъ на уступѣ скалы, повторяется кустарникъ, но, вмѣсто скалы, представлены деревья; шесть овецъ расположены по сторонамъ Добраго Пастыря, приблизительно, въ томъ же порядкѣ, что и въ мозаикѣ, при чемъ изображены по обѣимъ сторонамъ и двѣ лежащія овцы. Добрый Пастырь здѣсь, однако, не держитъ креста, одѣтъ въ обыкновенный пастушескій костюмъ и вмѣсто того, чтобы ласкать овечку, онъ правой рукой протягиваетъ свирѣль, обычный аттрибутъ его въ катакомбной живописи. Расположеніе ногъ его, приблизительно, то же, что и въ фигурѣ его въ мозаикѣ, т.-е. правая нога согнута колѣномъ, а лѣвая выставлена немного впередъ [1]).

Добрый Пастырь, сидящій на скалѣ среди деревьевъ, былъ изображенъ и въ другой фрескѣ въ катакомбѣ Домитиллы, нынѣ исчезнувшей. Лицо его близко напоминаетъ мозаичное; у него, юноши, длинные, пышные волосы, падающіе на плечи; въ лѣвой рукѣ пастушескій посохъ, а правую онъ протягиваетъ впередъ [2]).

На рельефѣ саркофага, находящагося въ собраніи гр. Г. С. Строганова (въ Римѣ), Добрый Пастырь представленъ также сидящимъ на уступѣ скалы; но онъ уже въ томъ же типѣ, какъ и въ мозаикѣ, т.-е. юнъ и одѣтъ въ хитонъ и гиматій; правой рукой ласкаетъ одну изъ шести овечекъ, подходящихъ къ нему, а лѣвой отстраняетъ козловъ, подходящихъ къ нему слѣва; по сторонамъ представлены деревья [3]). Весьма любопытнымъ является самое ласканіе овечки у Добраго Пастыря въ данномъ изображеніи на саркофагѣ, представляющемъ иллюстрацію притчи о страшномъ судѣ; овцы—это праведныя души и Добрый Пастырь (Христосъ), лаская одну изъ нихъ, выражаетъ свою любовь къ нимъ.

Ласканіе овцы Добрымъ Пастыремъ повторяется и въ нѣкоторыхъ другихъ случаяхъ на саркофагахъ, гдѣ подъ видомъ ея представляется

---

[1]) Garrucci, 34, 2.
[2]) Garrucci, 34, 6.
[3]) Garrucci, 304, 3.

то апостолъ, то вѣрующій (усопшій). Древняя молитва за усопшихъ гласитъ: „я—потерянная овца, призови меня, мой Спаситель, и спаси меня"; „мы просимъ Бога, чтобы онъ позволилъ насладиться сообществомъ святыхъ тому умершему, котораго Добрый Пастырь принесъ на плечахъ своихъ"; „Да поможетъ тебѣ Христосъ, сынъ Бога живаго—войти въ веселыя поля свого рая и да признаетъ тебя, этотъ истинный Добрый Пастырь, одной изъ своихъ овецъ" [1]).

Поэтому врядъ-ли можетъ быть сомнѣніе въ томъ, что Христосъ, Добрый Пастырь, лаская овечку, ласкаетъ ту же душу умершаго, какъ въ изображеніяхъ на саркофагахъ, такъ и въ равеннской мозаикѣ. Подобная сцена на столько же была у мѣста въ роскошной царской усыпальницѣ, на сколько и въ небогатой катакомбѣ. Интереснымъ является то обстоятельство, что Добрый Пастырь — въ мозаикѣ — ласкаетъ овечку, стоящую слѣва отъ него, чего не встрѣчается нигдѣ на саркофагахъ; быть можетъ, этимъ указывается художественно на грѣшную душу, такъ какъ по лѣвую отъ Христа сторону въ композиціяхъ страшнаго суда изображаются грѣшники.

Добрый Пастырь въ равеннской мозаикѣ—въ юномъ типѣ Христа и это обстоятельство имѣетъ свою важность, такъ какъ образъ его, представляя много сходства съ катакомбными, отклоняется отъ нихъ—роскошнымъ костюмомъ—золотой туникой съ широкими синими клавами и красно-пурпурнымъ гиматіемъ, и золотымъ большимъ нимбомъ вокругъ головы. Эти черты указываютъ на византійское искусство и на иную—не римскую школу, тѣмъ болѣе, что Добрый Пастырь держитъ высокій золотой крестъ, имѣющій форму голгоѳскаго креста, появившагося въ искусствѣ съ IV в. и того процессіональнаго, который носился въ лѣвой рукѣ или на лѣвомъ плечѣ при царскихъ выходахъ (въ Византіи) [2]).

И одежда, и процессіональный крестъ, и величественная поза—все указываетъ, что въ образѣ Добраго Пастыря мозаикъ усыпальницы имѣлось въ виду отмѣтить царственное величіе Сына Божія [3]), который, какъ и царь, является истиннымъ пастыремъ своей паствы. Хри-

---

[1]) Pératé, L'archéol. chrét., 82. См. выдержку изъ Sacramentarium Gelasianum Oratio post sepulturam (Muratori, Liturgia romana, I, p. 751), изъ Goar, Euchologium, 425 у Le Blant, Études sur les sarcophages chrétiens, XXXIII — XXXIV. Ср. также у Schultze, Archäologische Studien, Wien, 1890, 69 и его же, Archäologie der christlich. Kunst, 172.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 291.

[3]) Іоаннъ Златоустъ въ рѣчи εἰς μνήμην μαρτύρων: Οὐ γὰρ ἐπαισχύνεται Θεὸς ὢν καλεῖθαι ποιμήν. Ἐχρῆν μὲν γὰρ ἡμᾶς Θεὸν αὐτὸν γνώσκειν καὶ βασιλέα. (Patr. gr. 52, 828).

стосъ называетъ себя „Добрымъ Пастыремъ“ и „правителей племенъ, городовъ или народовъ,—говоритъ Кириллъ Александрійскій,—называть пастырями народовъ обычно и самому богодухновенному Писанію (Іезек. 34, 23; 37, 24 — именуется у Давида) и избраннымъ писателямъ еллинскимъ“ [1]).

Такимъ образомъ, можно полагать, что образъ Добраго Пастыря въ качествѣ украшенія царской усыпальницы былъ выбранъ, какъ бы указывая на лицо, которое явилось добрымъ пастыремъ своихъ подданныхъ [2]).

Уже Рихтеръ отмѣтилъ чисто греческій типъ лица Добраго Пастыря, въ которомъ указалъ сходство съ типомъ Аполлона. Дѣйствительно, въ широкомъ овалѣ, въ прямомъ носѣ, широкомъ подбородкѣ, рѣзкомъ взглядѣ красиваго лица и въ пышныхъ волосахъ есть нѣчто, напоминающее типъ Аполлона.

Съ большимъ художественнымъ умѣніемъ примѣненъ этотъ античный типъ для возвышенной характеристики Христа. На извѣстномъ Латеранскомъ саркофагѣ [3]) у Христа повторяется въ совершенствѣ типъ Аполлона, что указываетъ на прямую копію. Здѣсь въ живописи типъ является въ переработкѣ, но, быть можетъ, не безъ связи съ тѣми изображеніями Аполлона, которыя существовали въ живописи; на это указываютъ красныя золотыя одежды Христа, свойственныя также и Аполлону, какъ богу солнца [4]).

Чрезвычайная мягкость исполненія и моделлировки, правильность и изящество контуровъ; анатомическая правильность въ фигурѣ и прекрасное изображеніе конечностей дѣлаютъ изъ этой мозаики замѣчательное произведеніе древняго искусства. Здѣсь мы знакомимся съ той техникой, которой отличалось античное искусство. Лицо, тѣло лѣпится массами, т.-е. свѣтомъ и тѣнями. Лицо не имѣетъ контура, исключая линій волосъ. Подъ подбородкомъ легкая тѣнь; глазныя впадины и зрачки также обозначены тѣнями. Синій кубикъ мозаики представляетъ

---

[1]) Γλαφυρά (на Бытіе) Творенія въ рус. перев. изд. Москов. Дух. Акад., Москва 1886, IV, 28.

[2]) Укажемъ на нѣкоторую аналогію по значенію этого изображенія съ изображеніемъ въ росписи царскихъ палатъ въ Москвѣ времени Іоанна Грознаго. Роспись эта содержала различныя поучительныя притчи, назидательныя для царя и всего православнаго народа. Среди другихъ тутъ была притча о заблудшей овцѣ; она находилась прямо противъ государева мѣста, откуда молодой царь могъ созерцать притчи въ наученіе. (Забѣлинъ, Домашній бытъ русскихъ царей, 3-е изд., Москва, 1895, 160, 169 и 189).

[3]) Garrucci, 323, 4.

[4]) Ср. изображеніе Геліоса въ миніатюрахъ Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки (Кондаковъ, Ист. виз. иск., 99. Атласъ, табл. VIII, рис. 4).

зрачокъ; вмѣсто бровей, густыя темныя тѣни, незамѣтно сливающіяся съ поверхностью лица. Особенно нѣжно выполнены красивыя руки и ноги.

Фигура Добраго Пастыря, при всей своей красотѣ, представлена въ изящномъ поворотѣ: обращая правую руку влѣво, онъ смотритъ направо, нѣсколько оборачивая плечи и грудь въ сторону протянутой руки. Въ такой же, приблизительно, позѣ изображенъ пастырь въ современныхъ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ: тотъ же изящный изгибъ торса и поворотъ руки; онъ держитъ посохъ и точно также сидитъ на скалѣ [1]).

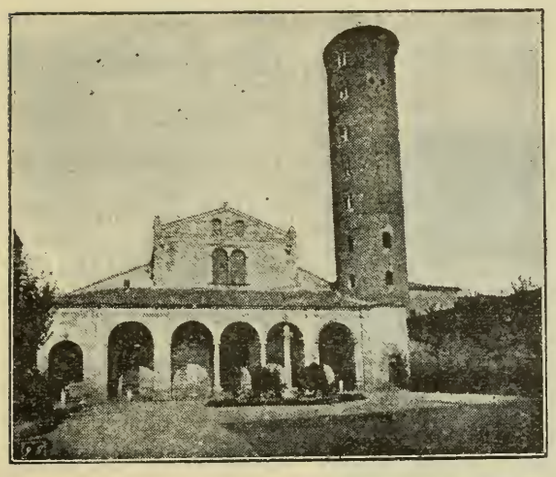
Итакъ, въ мозаикахъ усыпальницы Галлы Плацидіи мы встрѣчаемся вновь съ элементами восточнаго или византійскаго стиля, которые отмѣчались и въ мозаикахъ обѣихъ крещаленъ: синіе фоны, композиція потолка — восточнаго происхожденія, крестъ въ этой композиціи, по формѣ сходный съ извѣстными въ памятникахъ восточнаго происхожденія; золотыя раковины съ орлиной головкой, равно голубки по сторонамъ сосуда — декоративныя изображенія, извѣстныя въ античныхъ памятникахъ на Востокѣ и въ чисто византійскихъ; въ восточныхъ же памятникахъ извѣстна композиція съ оленями, что—по сторонамъ воднаго источника; Добрый Пастырь—византійская фигура и по греческому типу лица, и по костюму.

---

[1]) Д. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣка, 121, рис. 15.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Церковь св. Аполлинарія Новаго.



16. Церковь св. Аполлинарія Новаго.

Трехнефная базилика, извѣстная нынѣ подъ именемъ церкви св. Аполлинарія Новаго, сооружена была, по свидѣтельству Аньелла, императоромъ Θеодорихомъ — въ честь св. Мартина, по имени котораго и называлась [1]). Лишь позже, въ IX в., когда мощи св. Аполлинарія были перенесены въ нее изъ церкви св. Аполлинарія во флотѣ (in Classe), она получила настоящее названіе [2]).

Намъ неизвѣстна ближайшая причина посвященія церкви, выстроенной Θеодорихомъ, имени просвѣтителя Галліи, св. Мартина; но, несомнѣнно, въ данномъ случаѣ имѣлось въ виду почитаніе этого святого въ Италіи. Уже папа Сильвестръ построилъ церковь въ честь его имени (по Баронію, Martyr. Rom. 12 Nov.) [3]); Венанцій Фортунатъ разсказываетъ въ жизнеописаніи святого (IV, 672), что на стѣнахъ церкви св. Юстины въ Падуѣ были изображены дѣянія изъ жизни св. Мартина и что въ церкви свв. Іоанна и Павла въ Равеннѣ онъ былъ изображенъ во всю фигуру. Его же изображеніе находилось въ крещальнѣ, построенной епископомъ Северомъ, по свидѣтельству Павлина Нолланскаго (Epist. XXXII) [4]).

Въ какомъ видѣ, съ какими украшеніями была церковь при Θеодо-

---

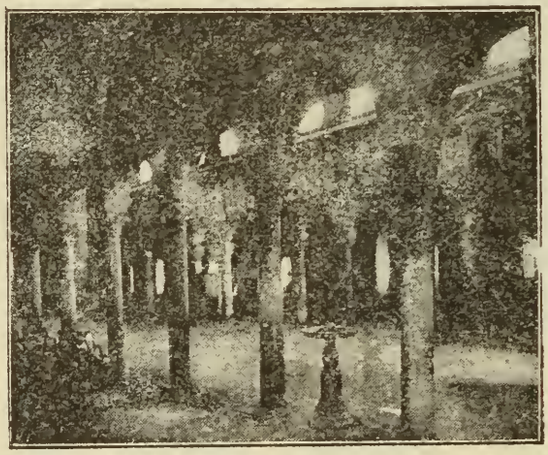
[1]) См. текстъ ниже.

[2]) Rubeus, Hist. Rav., Lib. V, ann. 856, p. 241. Названіе «in caelo aureo» было дано базиликѣ за красоту ея позолоченнаго деревяннаго потолка.

[3]) Garrucci, III, 89.

[4]) Migne, Patr. lat., 61, 33. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus d. Schriftquelen (Sitzungsb. Wiener Akad., 123 (1891), 89.

рихѣ—въ точности намъ неизвѣстно, такъ какъ показаніе Аньелла въ этомъ мѣстѣ темно и противорѣчиво. По словамъ его, церковь при епископѣ Аньеллѣ (556—569) была обращена къ католическому культу: „quam (т.-е. ecclesiam), —говоритъ онъ,—Theodoricus rex fundavit", и далѣе продолжаетъ: „tribunal et utrasque parietes de imaginibus martyrum virginumque incedentium tessellis decoravit" etc. Кто же „decoravit"—Ѳеодорихъ или Аньеллъ? Если Аньеллъ, то какимъ образомъ въ трибуналѣ, украшенномъ мозаикой, могла находиться надпись, о которой сообщаетъ далѣе историкъ: „Theodoricus rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine domini nostri Jesu Christi fecit"? [1]). Очевидно, что послѣднею надписью указывается на устройство и общее украшеніе церкви Ѳеодорихомъ. Ѳеодорихъ не могъ оставить церкви не украшенной мозаикой; но, украшая ее мозаикой, онъ не могъ начать украшеніе ея въ среднемъ нефѣ по стѣнѣ сверху и затѣмъ оставить его неоконченнымъ.



17. Церковь св. Аполлинарія Новаго. Внутренній видъ ея.

Правда, изъ сохранившихся до нашего времени мозаикъ, украшающихъ, какъ скажемъ далѣе подробно, стѣны средняго нефа, надъ колоннами, въ трехъ поясахъ, Аньеллъ упоминаетъ лишь о мозаикахъ нижняго пояса — шествіе святыхъ мужей и дѣвъ изъ городовъ Классиса и Равенны. Это обстоятельство, очевидно, и даетъ поводъ нѣкоторымъ изслѣдователямъ относить указанныя мозаики ко времени епископа Аньелла, а всѣ остальныя ко времени Ѳеодориха. Но молчаніе историка ничего не доказываетъ; онъ могъ и не обратить должнаго вниманія на мозаики двухъ верхнихъ поясовъ. Что же касается упоминаемыхъ имъ мозаикъ, то, какъ уже сказали, изъ словъ его не видно съ достаточной ясностью, кому онѣ принадлежатъ. По нашему мнѣнію, и онѣ, какъ и всѣ остальныя, принадлежатъ времени устроителя церкви, или, вѣрнѣе, началу VI вѣка.

Ни Ранъ [2]), ни Рихтеръ [3]), слѣдующій за нимъ, не даютъ достаточныхъ доказательствъ для своихъ подраздѣленій мозаикъ на отдѣльныя группы, изъ которыхъ однѣ (верхній поясъ) принадлежатъ, будто бы,

---

[1]) Здѣсь вновь противорѣчіе: посвященіе церкви имени Христа.

[2]) О. с., 27.

[3]) О. с., 43.

времени Θеодориха, а другія (средній и нижній)—Аньелла [1]). Нужно полагать, что участіе Аньелла въ украшеніи церкви ограничивалось реставраціей ея и нѣкоторыми дополненіями новыхъ изображеній, напримѣръ, на фронтонѣ церкви—Юстиніана и собственнаго портрета [2]).

Какъ было сказано, изображенія въ мозаикѣ расположены въ среднемъ нефѣ, по стѣнѣ, надъ колоннами, съ той и другой стороны, въ трехъ, идущихъ одинъ надъ другимъ поясахъ. Всѣ изображенія въ нихъ сдѣланы на золотомъ фонѣ [3]); золото же разсыпано въ большомъ изобиліи въ украшеніи одеждъ, такъ что въ противуположность мозаикамъ Православной крещальни, усыпальницы Галлы Плацидіи, гдѣ отмѣчена была любовь къ синему фону, здѣсь необходимо отмѣтить любовь къ золотому фону. На золотомъ фонѣ въ нижнемъ поясѣ изображены—съ лѣвой стороны—свв. дѣвы, выходящія изъ гавани и идущія по зеленому лугу въ направленіи къ Богородицѣ, сидящей на тронѣ съ Младенцемъ, а съ правой стороны—св. мученики, выходящіе изъ Равенны и идущіе въ направленіи ко Христу, сидящему на тронѣ.

На золотомъ же фонѣ изображены во второмъ поясѣ апостолы и пророки, стоящіе въ торжественномъ положеніи. На томъ же фонѣ изображены въ верхнемъ поясѣ, на отдѣльныхъ квадратикахъ, слѣва, сцены чудесъ Христа, а справа—страстей.

Нижній поясъ. Въ мозаикѣ нижняго пояса, какъ упомянуто было, изображены Классисъ и Равенна, т.-е. части города Равенны. Для лучшаго пониманія этихъ изображеній приведемъ описанія города, дошедшія до насъ, приблизительно, отъ того же времени, къ которому относятся мозаики. Правда, описанія эти кратки и въ нихъ ничего не говорится о памятникахъ, зданіяхъ, бывшихъ въ то время, но, тѣмъ не

---

[1]) Уже Рубей относитъ прямо ко времени Аньелла всѣ мозаики. Hist. Rav. Lib. III p. 170. Fabri, Ciampini, II, 89; v. Quast, O. c., 19; Crosnier, O. c., 678; Hübsch, O. c., 63; Crowe и Cawalcaselle, O. c., 30 относятъ всѣ мозаики ко времени Аньелла. Вслѣдъ за Раномъ и Рихтеромъ новѣйшіе описатели мозаикъ придерживаются той же группировки: Beissel, O. c., 437: Diehl, O. c., 54 и др.

[2]) Приведемъ текстъ Аньелла, касающійся ц. Аполлинарія Новаго: Liber pontific. p. 334, in vita S. Agnelli: «Igitur reconciliavit beatissimus Agnellus infra hanc urbem ecclesiam s. Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatur Caelum aureum; tribunal et utrasque parietes de imaginibus martirum virginumque incedentium tessellis decoravit; suffixa vero metalla gypsea auro super infixit, lapidibus vero diversis parietibus adhaesit et pavimentum lithostrates mire composuit. In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis, Justianiani Augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratam tessellis. Ibi vero duae factae sunt civitates Ex Ravenna egrediuntur martyres, parte virorum, ad Christum euntes; ex Classis virgines procedunt ad Sanctam Virginem Virginum procedentes et magi antecedentes munera offerentes».

[3]) Richter, O. c., 66, въ среднемъ поясѣ неправильно видитъ синій фонъ.

*

менѣе, они интересны, такъ какъ вводятъ насъ въ обстановку указанныхъ памятниковъ и отчасти уясняютъ мозаичныя изображенія; разумѣемъ описанія Іорнанда, Прокопія и Аполлинарія Сидонія.

Іорнандъ (Getica, XXIX) [1]), какъ и ранѣе его — Страбонъ (V,1,7) [2]) отмѣчаетъ положеніе Равенны между болотами и останавливается подробно на границахъ ея. „По, или Падъ, — описываетъ онъ, — седьмою частью своего теченія протекаетъ чрезъ средину города, образуя у устья превосходный портъ, гдѣ нѣкогда, по сообщенію Діона, могли помѣстить для вполнѣ безопасной стоянки 240 кораблей. Теперь же, какъ говоритъ Фабій, тамъ, гдѣ нѣкогда была гавань, находятся обширнѣйшіе сады, наполненные деревьями, на которыхъ висятъ не паруса, а плоды. Городъ самъ носитъ три названія, такъ какъ занимаетъ тройное положеніе [3]), т.-е., во-первыхъ, Равенна, затѣмъ Classis, а между первымъ и вторымъ — Цезарея, помѣщающаяся между городомъ (т.-е. собственно Равенною) и моремъ, съ весьма мягкою, песчаною почвою, удобною для ѣзды“.

О раздѣленіи города на три части и о его видѣ, напоминающемъ видъ современной Венеціи, подробно говоритъ Сидоній Аполлинарій въ одномъ изъ своихъ писемъ (Epistolarum liber I, ep. IV, по Сирмонду V отъ 467 г.) [4]).

Прокопій выставляетъ на видъ особое благопріятное положеніе города въ военномъ отношеніи, какъ недоступнаго для непріятелей и съ суши, и съ моря: съ суши потому, что рѣка По и озера окружаютъ своими водами городъ со всѣхъ сторонъ, съ моря потому, что море мелководно — не меньше 30 стадій отъ берега [5]).

---

[1]) Iordanis, Romana et Getica въ Monumenta Germaniae historica, V, I, Berolini, 1882, 96—97.

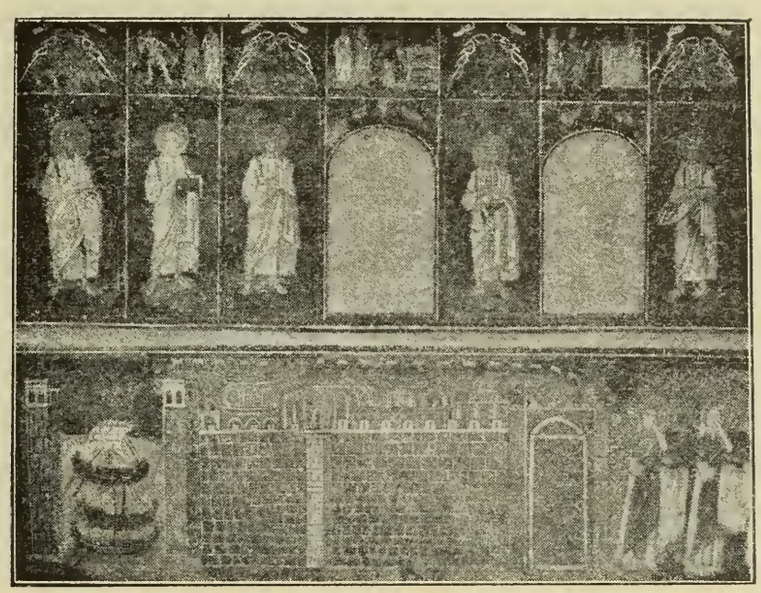
[2]) Ed. Didot, Parisiis, 1853.

[3]) Т.-е. дѣлится на три квартала.

[4]) Baret, Oeuvres de Sidoine Apollinaire, texte latin, Paris, 1879, 183—184; Crosnier, Ravenne et ses monuments. Bullet. Monum., 25, 517—519. «Тамъ, нельзя сказать, раздѣляетъ-ли или соединяетъ дорога Цезаря старый городъ отъ новаго порта. Рѣка По расходится двумя рукавами; одинъ пересѣкаетъ оба города, другой омываетъ ихъ. Эта рѣка была прежде свернута въ сторону отъ своего естественнаго ложа противопоставленными ея теченію плотинами; нынѣ она растекается по каналамъ такимъ образомъ, что въ одно и то же время служитъ защитою города и средствомъ къ сообщенію. Въ этомъ мѣстѣ все благопріятствуетъ торговлѣ; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, такъ какъ морская вода стремится въ каналы, а съ другой стороны грязь поднимается кверху барками, ходящими внизъ и вверхъ, и шестами лодочниковъ, то мы, среди воды, испытываемъ жажду. Впрочемъ, въ цѣломъ городѣ не найдешь, чтобы вода въ аквадукахъ была чиста, чтобы колодцы были въ порядкѣ и чтобы источники не были мутны, а фонтаны грязны». (Рус. переводъ у М. Стасюлевича, Исторія среднихъ вѣковъ, Спб., 1863, 79).

[5]) Procop., De bello Gothico, I, c. 1, Operum Procopii, T. I, p. 309, Parisiis, 1662.

Слѣва отъ входа — мозаическое изображеніе съ надписью: CIVI CLASSIS. На переднемъ планѣ слѣва двѣ башни, изъ которыхъ правая примыкаетъ къ городской стѣнѣ; между башнями видно море съ стоящими на немъ тремя лодками, на одной изъ которыхъ натянутъ парусъ. Это, очевидно, гавань, расположенная за городомъ, или у городскихъ стѣнъ. Послѣднія съ выступами образуютъ собою кругъ, внутри котораго расположены различныя зданія (рис. 18). Что это за зданія—въ точности опредѣлить невозможно. Крайнее—круглой формы—двухъ-этажное съ аркадами (или окнами) безъ крыши; слѣдующее,—вѣроятно, базилика; далѣе вновь круглое, въ два этажа, вѣроятно, крещальня, и крайнее небольшое, двухъэтажное, съ портикомъ. Въ гавани, какъ извѣстно, изъ наиболѣе выдающихся зданій, были — базилика Петра,



18. Церковь св. Аполлинарія Новаго. Мозаика ея нефа (Гавань).

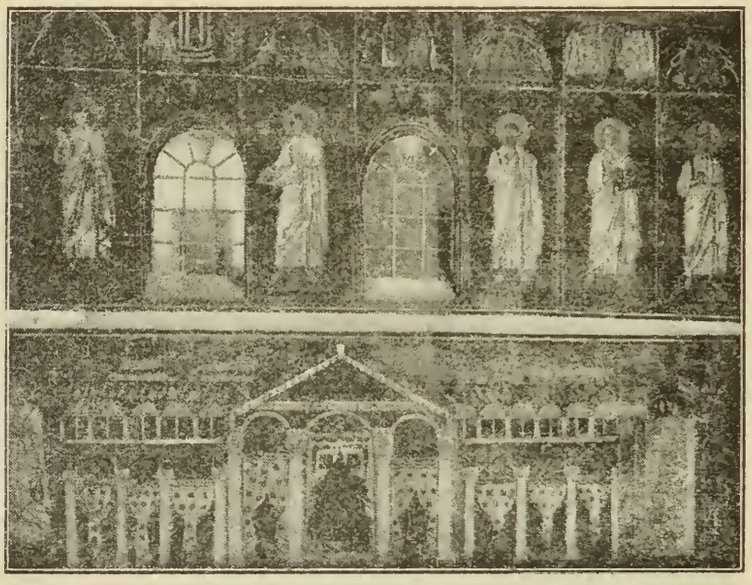
оконченная при епископѣ Неонѣ, а рядомъ съ ней крещальня, построенная Петромъ Хрисологомъ. Можетъ быть, среди указанныхъ зданій можно видѣть эти два. Съ правой стороны стѣны имѣются ворота съ фронтономъ и двумя башенками по сторонамъ. На противуположной правой сторонѣ, совершенно въ соотвѣтствіе съ гаванью, изображенъ городъ Равенна (Civitas Ravenna), съ башнями по сторонамъ воротъ, въ которыхъ виденъ неясный очеркъ человѣческой фигуры; въ люнетѣ тѣхъ же воротъ видны три фигуры, идущія по зеленому полю; средняя несетъ на плечѣ крестъ, но ступаетъ-ли она на змѣю, какъ полагаетъ Рихтеръ (О. с., 70)—трудно сказать; вѣрнѣе, что это тѣнь. Мы полагаемъ, что здѣсь изображенъ Христосъ на пути въ Эммаусъ. Далѣе по всему фасаду городской стѣны тянется дворецъ, въ которомъ

нужно видѣть дворецъ Θеодориха (рис. 19). Въ виду значительнаго интереса, представляемаго этимъ изображеніемъ, какъ современнымъ воспроизведеніемъ зданія, не дошедшаго до насъ, скажемъ подробно что̀ извѣстно о немъ на основаніи различныхъ источниковъ.

Дворцовъ у Θеодориха въ Равеннѣ, по видимому, было нѣсколько. Такъ, извѣстно, что онъ въ шестимильномъ разстояніи отъ Равенны на мѣстѣ, называемомъ Insula di Pulazzuolo, построилъ небольшой дворецъ [1]).

Но замѣчательнѣйшимъ дворцомъ былъ тотъ, что находился внутри города.

О построеніи его Θеодорихомъ говорятъ свидѣтельства, какъ хроника Сикарда [2]), Аньеллъ. Мѣсто, гдѣ находился этотъ дворецъ, было



19. Церковь св. Аполлинарія Новаго. Мозаика ея нефа (Равенна и дворецъ Θеодориха).

возлѣ церкви S. Martino in Coelo aureo (т.-е. Аполлинарія Новаго). Остатки его видятъ въ одномъ зданіи, дѣйствительно, расположеннымъ въ этомъ мѣстѣ (рис. 20) [3]). Указанное мѣстонахожденіе дворца подтверждается и свидѣтельствомъ Аньелла (De S. Petro Seniore XVIII) [4]), который указываетъ мѣсто мозаики, украшавшей этотъ

---

[1]) Agnel. Lib. Pont. De S. Ioanne XX, § 39, p. 303.

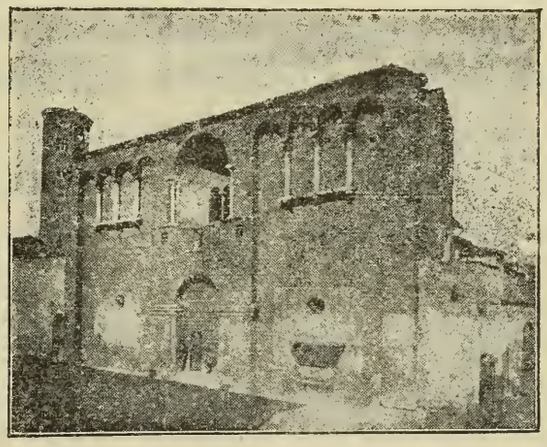
[2]) У перваго: «Hic Verona, Ravenna, Ticini Palatia fecit»; у второго: «Hic autem similis fuit in isto palatio quod ipse aedificavit. (De Petro Seniore). Zirardini, Degli antichi edifizi profani di Ravenna, Faenze, 1762, 97. У діакона Веронскаго во фрагментахъ, изданныхъ Тартаротти въ соч. XIII т. Opuscoli Calogeriani: «Palatium quoque grande cum porticibus ibidem construxit» (Ibid.).

[3]) По фот. Риччи № 352. Описаніе этого зданія съ разборомъ всѣхъ его архитектурныхъ деталей см. у Рана, О. с., 33 и сл.

[4]) Holder, 337.

дворецъ: „In fronte Regiae, quae dicitur ad Calchi istius civitatis, ubi prima porta Palatii fuit“. Слѣдовательно, недалеко отъ этого мѣста Chalci находились ворота дворца. Между тѣмъ, на основаніи словъ того же Аньелла, узнаемъ, что мѣсто Chalci находилось недалеко отъ церкви св. Мартина: „Aedificatum est Monasterium B. Theodori Diaconi a Theodoro Patricio non longe a loco, qui vocatur Calchi, juxta Ecclesiam B. Martini Confessoris qui vocatur coelum aureum“.

Изъ сопоставленія этихъ двухъ мѣстъ Аньелла ясно видно, что дворецъ Θеодориха находился недалеко отъ церкви св. Мартина. Изъ показанія Аньелла и Іоанна Діакона видно, что дворецъ былъ окруженъ портиками [1]) Въ немъ было нѣсколько триклиніевъ, изъ которыхъ одинъ назывался Triclinium ad mare. Въ Константинопольскомъ дворцѣ, какъ извѣстно, такихъ триклиніевъ было нѣсколько, какъ, напр, триклиній 19 аккувитовъ, кандидатовъ, школъ и др. [2]).



20. Зданіе, считаемое дворцомъ Θеодориха въ Равеннѣ.

Нужно полагать, что устройство и расположеніе дворца Θеодориха было сдѣлано по образцу византійскаго дворца. На это указываетъ, кромѣ триклиніевъ, и самое названіе мѣстности возлѣ этого дворца — Chalce, данное ей, можетъ быть, отъ части дворца. А это названіе—несомнѣнно подражаніе названію Χαλκὴ Константинопольскаго дворца—вестибула съ бронзовыми дверьми, построеннаго еще Константиномъ Великимъ въ одно время съ зданіемъ Большого дворца, перестроеннаго позже сначала Анастасіемъ Дикоромъ, а затѣмъ Юстиніаномъ [3]).

Халка Юстиніана состояла изъ очень высокихъ неравной длины стѣнъ. Куполъ крыши поддерживался четырьмя арками, опиравшимися на четыре столба. Кромѣ того, по двѣ арки было сдѣлано на сѣверъ и югъ отъ купола, на которыя опиралась съ той и другой стороны сводообразная крыша. Своды были роскошно украшены мозаичными изображеніями побѣдъ Юстиніана, а въ центрѣ купола были изобра-

---

[1]) Zirardini, O. c., 105.

[2]) Д. Θ. Бѣляевъ, Byzantina. I. Обзоръ главныхъ частей Большого дворца византійскихъ царей, С.-Петербургъ, 1891, указ. и сл. триклинъ.

[3]) Ibid., 131, Zirardini, 106.

жены Юстиніанъ, и Θеодора, окруженные синклитомъ и празднующіе тріумфъ надъ побѣжденными и смиренно подходящими къ нимъ вандалами и гоѳами [1]).

И дворецъ Θеодориха, подобно Константинопольскому, имѣлъ, между прочимъ, какъ во дворцѣ въ Павіи, портретное изображеніе Θеодориха [2]).

„Здѣсь (т.-е. въ Равеннѣ),—говоритъ Аньеллъ,—было подобное же (изображеніе) въ томъ дворцѣ, который онъ самъ выстроилъ, въ трибуналѣ триклинія, что зовется „ad mare“ (приморскимъ), надъ воротами и на фасадѣ главныхъ воротъ [3]), которыя называются халкскими этого города, гдѣ находились первыя ворота дворца, на мѣстѣ, называемомъ Sicrestum, гдѣ находится церковь Спасителя“ [4]).

„Вверху фронтона того мѣста было изображеніе Θеодориха, удивительно украшенное мозаикой, держащаго въ правой рукѣ копье, въ лѣвой щитъ, одѣтаго въ латы. Напротивъ щита былъ изображенъ мозаикой же Римъ, стоящій въ шлемѣ и съ копьемъ, а съ той стороны, куда было обращено послѣднее, находилось мозаичное изображеніе Равенны, поставившей правую ногу на море, а лѣвую на землю, и спѣшащей къ царю“.

Предъ этимъ дворцомъ, вѣроятно, на площади находилась конная статуя Θеодориха, которую, какъ извѣстно, Карлъ Великій велѣлъ перенести изъ Равенны въ Ахенъ и поставить предъ своимъ дворцомъ [5]).

Описаніе статуи находимъ у Аньелла и у поэта, современника послѣдняго [6]).

„Въ виду ихъ самихъ,—говоритъ Аньелъ,—находится пьедесталъ пирамидальный (pyramis) изъ квадратныхъ камней и кирпичей, приблизительно, шесть локтей въ вышину. Поверхъ ея конь, вылитый изъ темно-желтой мѣди; на немъ императоръ Θеодорихъ, держащій у лѣваго плеча щитъ, а въ правой рукѣ, приподнятой, копье. Черезъ ши-

---

[1]) Д. Θ. Бѣляевъ, 132.

[2]) Quae civitas Papia dicitur, ubi Theodericus palatium struxit et ejus imaginem sedentem super equum in Tribunalis cameris tessellis ornati bene conspexi (Agnelli, Lib. Pontif. De S. Petro Seniore XXIII, § 94, p. 337.

[3]) Regiae, согласно указанію Дюканжа, переводитъ главныя ворота πύλαι Βασιλικοὶ (Ducange, Ed. nova 1896, 7, 93).

[4]) Въ указателѣ архива архіепископата равеннскаго названъ пергаментъ отъ 1297 г. Caps. H, n. 3559, въ которомъ упоминается церковь S. Salvatoris in Calce de Ravenna (Zirardini, O. c., 108).

[5]) Agnell., Lib. Pont., 338.

[6]) Agnell., ib., § 94, 338; Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst, Wien, 1892, 431 и сл.

рокія ноздри коня и черезъ ротъ вылетали птицы, устраивавшія въ его желудкѣ гнѣзда. Кто имѣлъ возможность видѣть ее, какою она была? Кто не вѣритъ, можетъ отправиться во Францію и увидѣть ее тамъ". Далѣе историкъ сообщаетъ, что эта статуя была передѣлана Ѳеодорихомъ изъ статуи императора Зенона. Шлоссеръ, посвятившій спеціальное изслѣдованіе статуѣ [1]), заподазриваетъ вѣрность послѣдняго показанія историка. Онъ же старается усмотрѣть въ статуѣ нѣчто особое гоѳское, отходящее отъ античныхъ образцовъ: противуполагаетъ воинственную оживленность фигуры Ѳеодориха мирному спокойствію конныхъ статуй римскихъ и византійскихъ императоровъ. Но для этого нѣтъ данныхъ въ текстахъ и потому вполнѣ можно присоединиться къ мнѣнію Я. И. Смирнова, что старанія Шлоссера не увѣнчались успѣхомъ [2]).

Статуя Ѳеодориха не дошла до нашего времени и представленіе о ней можно составить лишь на основаніи приведеннаго описанія, такъ какъ считаемое нѣкоторыми изображеніе ея въ амвонѣ Ахенскаго собора [3])—на одной изъ таблетокъ изъ слоновой кости, въ дѣйствительности, не имѣетъ къ ней отношенія. На указанной таблеткѣ представленъ воинъ на конѣ, пронзающій копьемъ звѣря. Вверху двѣ крылатыхъ и одѣтыхъ фигуры держатъ надъ головой воина вѣнецъ. Въ этомъ изображеніи, дѣйствительно, какъ это доказалъ Доббертъ, скорѣе можно видѣть сцену охоты какой-нибудь важной особы, чѣмъ изображеніе св. Георгія, или императора Генриха II, Карла Великаго, или, наконецъ, Ѳеодориха [4]).

Въ мозаическомъ изображеніи дворца, очевидно, представленъ его фасадъ, а не внутренній видъ, какъ полагаетъ Рихтеръ. Фасадъ этотъ раздѣленъ на три части. Центральная представляетъ собою главный входъ (Regia) съ тремя аркадами, образованными четырьмя бѣлыми (мраморными) колоннами коринѳскаго ордена, съ треугольнымъ фронтономъ надъ ними; надъ капителями центральныхъ колоннъ фигуры побѣды, въ одеждѣ голубого цвѣта, держащей въ рукѣ гирлянду. На

---

[1]) «Die Reiterstatue des Theodorich in Aachen» въ Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des Mittelalters (Sitzungsberichte d. Wiener Academie. Hist. Phil. Cl. (CXXIII, II. 164—175).

[2]) Двѣ бронзовыя статуэтки всадниковъ Историческаго музея въ Москвѣ и Оттоманскаго музея въ Константинополѣ (Арх. изв. и зам. III (1895), 118).

[3]) Friedrich, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen. Eine Nachbildung der Theodorichsstatue in Ravenna und Aachen, Nürnberg. 1883, 38 и сл.

[4]) См. обзоръ мнѣній у Dobbert'a, Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur, въ Repert. f. Kunstwiss., VIII, 175 и др. Изображеніе амвона у Rohault de Fleury, La Messe, Paris, 1883, III, pl. 188.

перекладинѣ фронтона надпись: Palatium. По сторонамъ главнаго входа — боковые — вновь съ тремя аркадами, образованными такого же рода колоннами, какъ у главнаго входа, но меньшей высоты. Между колоннами протянуты завѣсы бѣлаго цвѣта съ золотыми орнаментальными, въ видѣ квадратиковъ, вышивками [1]). Въ замкахъ архивольтовъ колоннъ на золотомъ фонѣ побѣды въ голубыхъ одеждахъ, держащія обѣими руками гирлянды.

Надъ боковыми входами или нижнимъ портикомъ тянется второй этажъ, съ окнами, образующій собою такъ называемый solarium [2]). Позади дворца въ городской оградѣ виденъ рядъ зданій, между которыми различаютъ: соборъ, церковь св. Виталія, церковь евангелиста Іоанна, св. Аполлинарія [3]). Такимъ образомъ, очевидно, дворецъ, изображенный въ мозаикѣ, своимъ фасадомъ обращенъ не къ городу, а къ морю [4]). Знакомство мозаичиста съ равеннскими постройками несомнѣнно, оно замѣтно: въ господствѣ колоннъ коринѳскаго ордена, въ пьедесталахъ, профилировка которыхъ напоминаетъ тождественныя въ церкви S. Apollinare in Classe, въ капителяхъ, украшенныхъ крестами, въ наружномъ украшеніи находящихся на заднемъ фонѣ базиликъ [5]).

Дворецъ Ѳеодориха служилъ резиденціей для послѣдующихъ гоѳскихъ королей, позже для экзарховъ.

Дворецъ за это время не мало пострадалъ. Уже Велизарій, лишивъ его богатствъ, перевезши ихъ въ Константинополь (Procop. De bello gothico, III, 1), а затѣмъ особенно Карлъ Великій способствовалъ сильно его разрушенію. Онъ получилъ отъ папы Адріана I позволеніе воспользоваться различными украшеніями дворца—мраморомъ, какъ покрывавшимъ полъ, такъ и стѣны, мозаикой, и перевезти ихъ къ себѣ въ Ахенъ, для украшенія своего дворца и другихъ зданій [6]).

Обращаемся теперь вновь къ мозаикѣ.

Изъ воротъ гавани идутъ св. дѣвы, отдѣленныя одна отъ другой пальмами, по полю, усѣянному лиліями (рис. 18). Онѣ одѣты, повидимому, такъ,

---

[1]) Обычай завѣшивать входы завѣсами извѣстенъ весьма рано на Востокѣ, и на Западѣ. См. свидѣтельств. Іоанна Златоуста, Павлина Ноланскаго, Епифанія, Іеронима и др. Holtzinger, Die altchristliche Architektur, 64—65. Въ дворцахъ занавѣсы были изъ дорогихъ шелковыхъ матерій и нерѣдко украшались разными узорами и рисунками, шитыми шелками, золотомъ и серебромъ. Д. Ѳ. Бѣляевъ, О. с. 22[7], Zirardini, O. c., 117—119.

[2]) Schlosser, Beiträge, 54.

[3]) Zirardini, O. c., 114.

[4]) Rahn, O. c., 32.

[5]) Rahn, O. c., 32—38.

[6]) Zirardini, O. c., 141.

какъ одѣвались, согласно церемоніалу византійскаго двора, „препоясанныя“ патриціанки[1]): въ бѣлую далматику (δελματίκιον) съ нарукавниками, украшенными перлами, въ золотую съ вышитымъ орнаментомъ краснаго и зеленаго цвѣта—шитую раскошную одежду, безъ рукавовъ, дважды окружающую станъ, образующую косыя полы на груди и по стану, и перетянутую поясомъ съ перлами. Края этого платья обшиты драгоцѣнными камнями и перлами; можетъ быть, это—часть лора, конецъ котораго виденъ подъ нею; иными словами—поверхъ далматики, вѣроятно, лоръ, равный у Константина Порфиророднаго торакію и лору, какъ отдѣльнымъ одеждамъ; голову окружаетъ золотой нимбъ. Съ волосъ, собранныхъ на макушкѣ пучкомъ въ видѣ коронки (tutulus) [2]) и украшенныхъ золотымъ вѣнчикомъ (м. б. προπόλωμα) [3]) съ драгоцѣннымъ камнемъ посрединѣ, спускается за спину бѣлое покрывало (μαφόριον ἄσπρον) [4]). Съ лѣваго плеча тоже покрывало концомъ спускается впередъ и покрываетъ обѣ руки св. дѣвъ, на которыхъ онѣ несутъ золотые вѣнцы. На ногахъ у нихъ, какъ обыкновенно и у Богородицы, красные сапожки.

Довольно сходный съ описаннымъ костюмъ встрѣчаемъ на женскихъ фигурахъ на золотыхъ донышкахъ (но не тождественный) [5]) затѣмъ почти тождественный на Богородицѣ (въ сценѣ Благовѣщенія и Срѣтенія) въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ (Garrucci, 212, 1—2), на ней же въ барельефѣ Миланскаго диптиха (Garrucci, 447, 1) [6]); на Рахили и Сепфорѣ, одѣтыхъ невѣстой, въ тѣхъ же мозаикахъ, и потому съ той же фатой, или μαφόριον ἄσπρον [7]). Тождественный костюмъ находимъ на женщинахъ въ миніатюрахъ коптской рукописи Іова Неаполитанской билб. № I, B. 19, VII в. [8]).

---

[1]) Константинъ Порфир., De cerim. aulae Byzant., I, 50. Здѣсь перечисленъ ея костюмъ, уборъ: το θωράκιον ἐπάνω τοῦ δελματικοῦ... καὶ λῶρον καὶ τὸ προπόλωμα.

[2]) Baumeister, Denkmäler, 688.

[3]) mediolum (Soph.)=кокошникъ, кика.

[4]) См. объ этомъ мафоріи у Н. П. Кондакова, Византійскія эмали собранія А. В. Звенигородскаго, 267². Ср. описываемый костюмъ съ тѣмъ, что былъ у венеціанскихъ патриціанокъ. Molmenti, La vie privée a Venise, Venise, 1882, 111—113.

[5]) Garrucci, I, 2, XIX, 7; XXVI, 12, 11.

[6]) Во всѣхъ этихъ случаяхъ нѣтъ только мафорія. См. Д. В. Айналовъ, О. с., 76.

[7]) Д. В. Айналовъ, О. с., 115, 120 (рис. 14). Ср. костюмъ и позу свв. дѣвъ съ костюмомъ и позой Антигоны въ мозаикѣ изъ Этруріи. Baumeister, Denkmäler, III, fig. 1950. Сходный, но безъ покрывала на св. Евѳиміи въ мозаикѣ церкви святой на Виминалѣ (Garrucci, 275, 3); съ покрываломъ на св. Канціанилѣ на серебряной пиксидѣ Градо, VI в. (Garrucci, VI, 55; tav. 436, 2). De Rossi, Bullet. achréol chrét. 1872, 179, X—XI, 2.

[8]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 101.

Св. дѣвы—мученицы. Имена ихъ обозначены въ надписяхъ надъ ихъ изображеніями, въ порядкѣ отъ воротъ: Eugenia, Savina, Cristina, Anatolia, Victoria, Paulina, (E)merentian(a), Daria, Anastasia, Iustina, Felicitas, Perpetua, Vincentia, Valeria, Crispina, Lucia, Cecilia, Eulalia, Agnes, Agathe, Pelagia, Eufimia.

Большинство изъ этихъ мученицъ — или римскія, или римскихъ провинцій; такъ, римскія: Агнеса, Цецилія, Викторія, Савина (м. б. и миланская), Евгенія; сицилійскія: Агаѳа, Луція; Евѳимія — халкедонская (или равеннская), Пелагія—антіохійская; Евлалія—изъ Барцелоны, Криспина—изъ Нумидіи; Валерія—изъ Милана; Перпетуя, Фелицита — изъ Африки, Анатолія — изъ Чиколано, Кристина — изъ Болсены [1]).

Важно отмѣтить, что нѣкоторыя изъ св. дѣвъ, изображенныхъ въ равеннской мозаикѣ, повторены въ мозаикѣ собора въ Паренцо, почти въ тождественныхъ костюмахъ: Agata, Agnes, Caecilia, Eugenia, Felicitas, Eufimia, Valeria, Perpetua, Justina (Garrucci, 276, 2). Въ абсидѣ этой церкви изображена Богородица на престолѣ съ младенцемъ на рукахъ.

Св. Агнеса и Фелицита были изображены въ погибшихъ мозаикахъ церкви св. Приска въ Капуѣ (Garrucci, 254, 2).

Такимъ образомъ, выборъ святыхъ—не однихъ равеннскихъ, но наиболѣе почитаемыхъ и при томъ преимущественно западныхъ церквей. Замѣчательнымъ является выборъ костюма для св. дѣвъ; онъ, несомнѣнно, указываетъ, что художникъ, изобразившій ихъ въ этомъ костюмѣ, видѣлъ послѣднія или въ жизни равеннскаго дворца, находившагося подъ вліяніемъ константинопольскаго [2]), или въ памятникахъ искусства и также восточно-византійскаго происхожденія.

Типы лицъ св. дѣвъ—чисто византійскіе: широко открытые глаза, маленькій ротъ, длинные волосы; блѣдность лица—очевидно,—признакъ моды, равно какъ двѣ пряди волосъ на лбу. У нѣкоторыхъ фигуръ на лицахъ красныя точки для обозначенія румянца. Овалъ лица ясно очерченъ красной тонкой линіей, также контуръ рукъ.

Фигуры представлены въ $^3/_4$, но лица смотрятъ en face. Изображенія при иконописности ихъ отличаются и изяществомъ, красотою.

Впереди св. дѣвъ подходятъ къ Богородицѣ волхвы, приносящіе дары.

---

[1]) Гарруччи при описаніи равеннскихъ мозаикъ касается этого же вопроса.

[2]) Кудрявцевъ, Судьба Италіи отъ паденія Западной Римской Имперіи до возстановленія ея Карломъ Великимъ, Москва, 1850, стр. 30—31.

Это введеніе волхвовъ въ процессію со св. дѣвами, несущими свои мученическіе вѣнцы, указываетъ, что предъ нами сцена не реальнаго, а идеальнаго характера. Поклоненіе волхвовъ, какъ извѣстно, служитъ въ древне - христіанскомъ искусствѣ выраженіемъ славы и торжества Христа, прославленія Его, какъ Бога. Въ такомъ значеніи оно трактуется отцами церкви первыхъ вѣковъ.

Этимъ обстоятельствомъ поклоненія волхвовъ Христу, какъ Богу, возвеличивается Матерь Его, какъ Богородица. Поэтому-то поклоненіе волхвовъ и вводится на нѣкоторыхъ памятникахъ въ кругъ сценъ, относящихся къ жизни Богородицы, напр., на одной части Эчміадзинскаго диптиха—съ центральнымъ изображеніемъ Богородицы съ Младенцемъ на престолѣ [1]).

Въ качествѣ лицъ, прославляющихъ Богородицу, и введены волхвы [2]) въ процессію св. дѣвъ, также прославляющихъ ее.

Изображенія волхвовъ сдѣланы за ново мозаикой, но что они существовали въ древности и при томъ съ именами Gaspar, Balthasar, Melchior, свидѣтельствуетъ Аньеллъ, описывающій подробно цвѣтъ костюма каждаго и объясняющій ихъ символическое значеніе, конечно, съ точки зрѣнія богослова своего времени [3]).

Богородица, къ которой подходятъ волхвы и св. дѣвы, сидитъ на большомъ высокомъ тронѣ, украшенномъ драгоцѣнными камнями; подушка сидѣнія усыпана звѣздами; ноги покоятся на золотомъ подножіи. Благословляя двуперстно правой рукой въ сторону подходящихъ, она лѣвой поддерживаетъ сидящаго у ней на рукахъ Младенца Христа, правую руку протягивающаго впередъ. По сторонамъ трона стоитъ, какъ почетная стража, по два ангела (рис. 20).

Со времени Эфесскаго собора, осудившаго ересь Несторія, когда общія идеи и правила почитанія Богородицы переходятъ на почву обрядовую, особенно часто являются изображенія ея съ Младенцемъ. Такимъ образомъ Богородицу, сидящую на престолѣ съ Младенцемъ, и окруженную по сторонамъ ангелами, видимъ часто въ изображеніяхъ на диптихахъ, какъ, напр., Эчміадзинскомъ, Парижскомъ (Garrucci, 458, 2), Лондонскомъ (Masskell, Ancient et mediaval ivories in the S. Kensington Museum, 53), Берлинскомъ (Garrucci, 451, 2), а затѣмъ въ

---

[1]) См. нашу статью Диптихъ Эчміадзинской Библіотеки, отд. отт. изъ V т. Зап. Имп. Рус. Арх. Общ., 9.

[2]) Они здѣсь введены, очевидно, съ тѣмъ же значеніемъ народовъ, поклоняющихся Христу (а вмѣстѣ и Его матери), съ которымъ они введены для иллюстраціи Пс. XXI, ст. 30 (Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 120).

[3]) Lib. Pontif., § 88, p. 335.

росписи церквей, въ абсидахъ, какъ, напр., св. Софіи Константинопольской (VI в.) [1]), собора Паренцо въ Истріи (VI—VII в.) [2]) и въ болѣе позднихъ памятникахъ, какъ мозаика Дафни возлѣ Аѳинъ, св. Луки у Геликона, Успенія въ Никеѣ [3]) и др.

Богородица одѣта на равеннской мозаикѣ въ пурпурную столу съ широкими золотыми клавами и пурпурный же мафорій; на челѣ мафорія бѣлый крестъ; надъ мафоріемъ на головѣ бѣлый чепецъ.

Въ памятникахъ византійскаго искусства этотъ костюмъ постоянно встрѣчается на Богородицѣ—съ пурпурнымъ цвѣтомъ мафорія. Такимъ образомъ, въ сирійскихъ миніатюрахъ евангелія Рабулы въ сценѣ Вознесенія на Богородицѣ пурпурный мафорій, отороченный бахромой [4]), подъ которымъ виденъ бѣлый чепчикъ. Въ томъ же костюмѣ Богородица

20. Церковь св. Аполлинарія Новаго. Богородица и ангелы въ ея мозаикѣ.

въ миніатюрахъ рукописи Космы Индикоплова, гдѣ только стола пурпурная, а мафорій розовый (Ват. библ., № 699, л. 76). Весьма важно въ силу этого сходства костюма Богородицы въ равеннской мозаикѣ съ костюмомъ ея въ памятникахъ, несомнѣнно, восточно-византійскаго происхожденія—отмѣтить, что костюмъ этотъ не-домыселъ художниковъ, а копія того, что существовало къ жизни:

„Любопытна въ историческомъ отношеніи,—говоритъ Н. П. Кондаковъ, — одежда Богородицы — такъ-называемый мафорій (μαφόριον), верхнее покрывало, которымъ, по обычаю, преимущественно сирійскому

[1]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 128.
[2]) Garrucci, 276, 1.
[3]) Strzygowski, Byzant. Denkmäler, I, 42.
[4]) Н. П. Кондаковъ, Истор. виз. иск., 76.

и перенесенному въ Византію, накрывались благородныя женщины съ головой, оставляя лицо и шею свободными. Мафорій носили также и дѣвицы предъ свадебнымъ вѣнчаніемъ, и царицы передъ царскимъ вѣнчаніемъ, согласно обычаю, требовавшему, чтобы женихъ и царь сами открыли покрывало, какъ въ древности“ [1]).

Въ сходномъ костюмѣ, какъ увидимъ далѣе, въ равеннской мозаикѣ, одѣты, кромѣ Богородицы и другія женщины, напр., вдова, дающая лепту. Въ немъ же на мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ — женщина олицетвореніе синагоги, а въ мозаикахъ церкви св. Сабины обѣ женщины—церковь изъ іудеевъ и язычниковъ—ясное доказательство, что здѣсь, какъ и равеннской мозаикѣ, мы имѣемъ дѣло съ вліяніемъ византійскаго стиля, или искусства [2]).

И типъ лица Богородицы въ равеннской мозаикѣ—чисто византійскій. Она представлена съ намѣренно преувеличенной стройностью фигуры и членовъ, какъ въ памятникахъ IX—X в., но съ худымъ лицомъ; небольшая головка, какъ въ памятникахъ XI — XII в. Типъ ея повторенъ въ Сирійскомъ евангеліи Лавр. библ.: тѣ же черты восточнаго типа, черные глаза, черныя рѣзкія вѣки, тѣ же широко раскрытые глаза, та же худощавость овала и мелкія черты лица. Замѣчательно положеніе ея правой руки, ни на одномъ изъ памятниковъ ранневизантійскаго искусства не встрѣчающееся; въ то время, какъ въ большинствѣ случаевъ обѣими руками она придерживаетъ сидящаго у ней на рукахъ Младенца, здѣсь она поддерживаетъ его одной, а другой двуперстно благославляетъ.

Младенецъ, какъ возмужалый, одѣтый въ обычныя апостольскія бѣлыя одежды, съ золотымъ кресчатымъ нимбомъ, смотря, какъ и Богородица, en face, простираетъ впередъ правую руку.

Изъ четырехъ ангеловъ, стоящихъ по сторонамъ трона Богородицы—лишь два не поновлены, тѣ, что справа отъ зрителя. Оба же, находящіеся слѣва, реставрированы; но жесты ихъ, очевидно, воспроизведены по сохранившимся контурамъ (рис. 20). Всѣ они смотрятъ впередъ. Ихъ одежды бѣлыя, съ золотыми клавами, коричневые волосы, которые на лбу охватываетъ бѣлая повязка; они въ красивыхъ косахъ спадаютъ за плечи. Лица ангеловъ чисто женскаго типа. Крылья коричневаго цвѣта.

Ангелы представлены въ своемъ обычномъ типѣ. Въ памятникахъ V—VI в. они вообще, большею частью, являются въ этомъ типѣ,

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали собранія А. В. Звенигородскаго, 267.
[2]) А. В. Айналовъ, Мозаики IV и V вѣковъ, 89.

въ этихъ же бѣлыхъ классическихъ одеждахъ, съ ногами босыми или въ сандаліяхъ. Лишь позже, со времени все болѣе усиливавшагося проникновенія въ религіозную обрядность церемоній византійскаго двора, происходитъ видоизмѣненіе этого типа и оно сказывается прежде всего въ одеждѣ, въ перемѣнѣ бѣлаго цвѣта на яркіе, разнообразные цвѣта [1]). Объ ангелахъ въ бѣлыхъ одеждахъ въ живописи говоритъ Григорій Назіанзинъ (Orat. XXV); такой цвѣтъ вполнѣ отвѣчаетъ декоративнымъ особенностямъ новаго стиля [2]), т.-е. византійскаго, вводящаго вмѣсто бѣлыхъ фоновъ иные, каковымъ является въ данномъ случаѣ золотой.

Въ лѣвой рукѣ ангеловъ — золотые жезлы, нимбы голубовато-зеленые, какъ и у ангеловъ мозаики церкви S. Marie Maggiore, съ которыми они имѣютъ много общаго [3]). Они, подобно послѣднимъ, опираются всей фигурой на лѣвую ногу, правую же выдвигаютъ немного впередъ. Постановка ихъ строго церемоніальная, что вполнѣ отвѣчаетъ общей идеѣ мозаики и ея характеру.

Отъ конца дворца [4]), помѣщеннаго въ противуположной сторонѣ воротъ города Равенны, идутъ св. мученики влѣво въ направленіи къ Христу (рис. 21). Это, начиная съ пункта отправленія: Sabinus, Iaquintus [5]), Crisogonus, Pancratius, Vincentius, Policarpus, Demiter, Sebastianus, Apollenaris, Felix, Namor, Ursicinus, Protasius, Gervasius, Vitalis, Paulus, Iohannis, Cassianus, Cyprianus, Cornelius, Yppolitus, Laurentius, Svstus, Clemis, Martinus [6]).

Группируя святыхъ по мѣсту происхожденія, находимъ, что равеннскіе лишь слѣдующіе: св. Виталій, Гервасій, Протасій (какъ дѣти св. Виталія, но собственно мученики миланскіе), Урзицинъ, Аполлинарій; римскіе: Климентъ, Систъ, Лаврентій, Іоаннъ, Павелъ, Севастьянъ, Викентій, Панкратій, Хрисогонъ, Протъ, Іакинтъ. Далѣе— Ипполитъ изъ Порто; Корнелій, Кипріанъ изъ Карѳагена, Кассіанъ изъ

---

[1]) Айналовъ и Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, 24.

[2]) Migne, P. Gr., 35, 1200 (Ср. Д. В. Айналовъ, О. с. ,175).

[3]) Д. В. Айналовъ, О. с., 77, 85, 89—90.

[4]) Ворота города помѣщены въ другомъ концѣ дворца и фасадъ, такимъ образомъ, занятъ дворцомъ, что и препятствовало изобразить святыхъ выходящими изъ воротъ города.

[5]) Рихтеръ читаетъ Iabintus, Гарруччи предлагаетъ Hyacintus.

[6]) Предъ каждымъ именемъ святаго стоитъ SCS, а предъ именемъ святой SCA. Гарруччи отмѣчаетъ грецизмъ въ именахъ: η передана черезъ i: Iohannis, Demiter, Eufimia (IV, 52). По свидѣтельству рукописнаго сочиненія G. F. Malazappi da Carpi, еще въ 1580 г., въ началѣ процессіи находился св. Стефанъ, который подводилъ простертой правой рукой ко Христу Мартина. (Crowe und Cawalcaselle, O. c., 31, Förster, Gesch. der Ital. Kunst, 176).

Имолы, Наморъ и Феликсъ изъ Нолы, Сабинъ изъ Сполето, Димитрій изъ Өессаліи и Мартинъ изъ Тура (Галлія), Поликарпъ изъ Смирны. Такимъ образомъ и здѣсь то же наблюденіе, что сдѣлано при разсмотрѣніи изображеній мученицъ: выборъ святыхъ не исключительно мѣстной церкви, а наиболѣе почитаемыхъ и при томъ, главнымъ образомъ, западныхъ вообще.

Съ изображеніями многихъ святыхъ, представленныхъ въ равеннской мозаикѣ, встрѣчаемся и въ другихъ памятникахъ—въ росписяхъ церквей V—VI в., напр., въ погибшихъ мозаикахъ церкви св. Приска въ Капуѣ: Ипполитъ, Систъ, Феликсъ, Кипріанъ (Garrucci, 254, 2; 255); въ капеллѣ св. Фауста церкви св. Амвросія въ Миланѣ: Протасій, Гервасій, Феликсъ, Наворъ (Garrucci, 236); въ мозаикѣ церкви св. Лаврентія in

21. Церковь св. Аполлинарія Новаго. Процессія св. мучениковъ въ ея мозаикѣ.

Campo Verano—Лаврентій, Стефанъ, Ипполитъ (Garrucci, 271) [1]. Это сходство въ выборѣ святыхъ въ росписяхъ церквей различныхъ мѣстъ показываетъ, что кто бы ни были исполнители этихъ росписей—греки, или римляне, они въ выборѣ святыхъ были зависимы отъ мѣстнаго почитанія тѣхъ или иныхъ. Такимъ образомъ, въ изображеніи святыхъ въ равеннской мозаикѣ это мѣстное вліяніе, т.-е. римской церкви, и образцовъ римской школы искусствъ—сказывается весьма сильно. И хотя большинство лицъ святыхъ греческаго типа, но измѣненнаго римскимъ шаблономъ. Послѣдній, коснувшійся изображеній святыхъ, указываетъ, очевидно, на то, что для послѣднихъ въ мозаикахъ церкви св. Аполли-

[1]) На серебряной пиксидѣ изъ Градо: Cassianus, Apollinaris, Martinus, Hyppolitus, Severus, Sebastianus.

нарія Новаго образцами служили типы римскихъ мозаикъ, или римскаго стиля. Особенность этого стиля въ описываемыхъ мозаикахъ: крохотныя головки при высокой квадратной фигурѣ съ небольшими ногами. Достаточно сравнить, напр., св. Виталія въ мозаикѣ Аполлинарія Новаго съ изображеніемъ того же святаго въ мозаикѣ церкви его имени, гдѣ чисто византійскій типъ, ничѣмъ не измѣненный.

Типы святыхъ повторяются. Ихъ можно подраздѣлить на 1) молодыхъ, круглолицыхъ (Іоаннъ, Павелъ, Гервасій [1]), Протасій, Наморъ, Димитрій, Викентій, Панкратій, Протъ, Іакинтъ); 2) пожилыхъ, съ окладистой бородой; 3) старцевъ (Климентъ, Систъ, Корнелій, Кассіанъ, Аполлинарій, Севастьянъ, Поликарпъ).

Изъ старцевъ Аполлинарій и Поликарпъ характеризованы особо, кромѣ коротко остриженныхъ сѣдыхъ волосъ съ тонзурой—еще длинной бородой клиномъ, а у Поликарпа—желвакомъ на лбу.

На всѣхъ святыхъ равеннской мозаики бѣлые хитоны съ голубыми клавами и бѣлые гиматіи, исключая Лаврентія (обстоятельство, не лишенное интереса, принимая во вниманіе его изображеніе въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи), у котораго золотой хитонъ [2]). Головы всѣхъ окружены золотыми нимбами (на основномъ фонѣ кругъ бѣлый и красный), какъ и у св. дѣвъ. У всѣхъ широко открытые глаза; при постановкѣ фигуры въ $^3/_4$, они смотрятъ en face. Всѣ, какъ указано было, на покрытыхъ гиматіемъ рукахъ несутъ вѣнцы, изъ которыхъ одни простые въ видѣ ободка, украшеннаго перлами, а другіе изъ ободка съ лавровыми листьями. Положеніе рукъ у большинства одинаково, но, тѣмъ не менѣе, видно, что художникъ желалъ разнообразить его и такимъ образомъ у однихъ обѣ руки подъ гиматіемъ, у другихъ лѣвая рука открыта и они или поддерживаютъ ею вѣнецъ, или, какъ въ двухъ случаяхъ, протягиваютъ въ направленіи къ предшествующему святому открытой ладонью (Корнелій), или въ благословеніи (Іоаннъ).

Въ обработкѣ одеждъ еще древняя широкая манера, съ которой мы встрѣчались въ одеждахъ апостоловъ Православной крещальни и усыпальницы Галлы Плацидіи: онѣ не дробятся въ мелкихъ складкахъ. Моделлировка весьма слаба; нижняя одежда оттѣняется голубымъ цвѣтомъ, верхняя коричневымъ [3]).

---

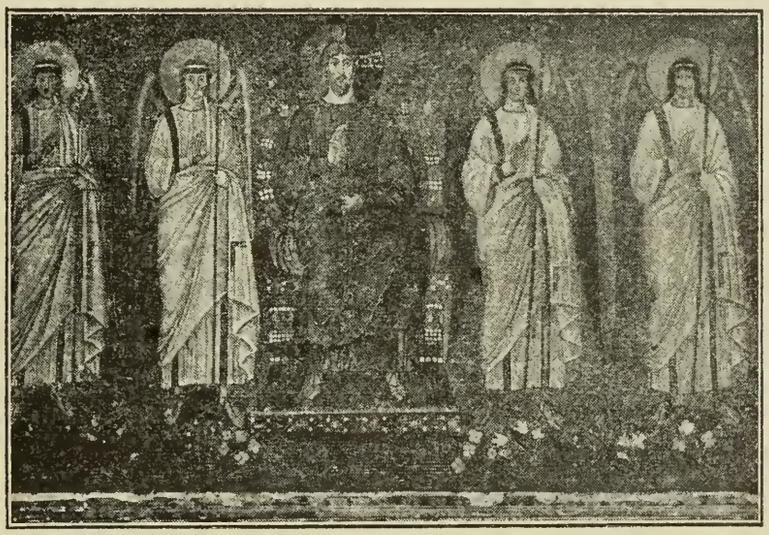
[1]) Юнъ и въ мозаикахъ капеллы Фауста въ Миланѣ, но Протасій тамъ старъ; въ неапольской катакомбѣ юнъ.

[2]) У Мартина гиматій пурпурный, но фигура его, за исключеніемъ ногъ, почти вся реставрирована.

[3]) Rahn, O. c., 26.

По общему замѣчанію компанировка группъ мучениковъ и мученицъ—какъ бы подъ вліяніемъ античнаго рельефнаго стиля, съ строго установленнымъ параллелизмомъ, съ спокойнымъ движеніемъ, съ одинаковой высотой какъ стоящихъ, такъ и сидящихъ фигуръ [1]).

Святые, отдѣленные одинъ отъ другого пальмой, идутъ, какъ указывалось, въ направленіи ко Христу. Христосъ сидитъ на богатомъ тронѣ, украшенномъ драгоцѣнными камнями, съ подножіемъ, и держа въ лѣвой рукѣ зажженный свѣточъ [2]), правой двуперстно благословляетъ. По сторонамъ трона стоятъ по два ангела (рис. 22). Въ этомъ образѣ имѣемъ, очевидно, полное соотвѣтствіе образу Богородицы, изображенному напротивъ. И какъ тамъ—прославленіе Богородицы ея мучениками, такъ здѣсь Христа мучениками.



22. Церковь св. Аполлинарія Новаго. Христосъ и ангелы въ ея мозаикѣ.

Уже указывалось, что съ V в. извѣстны многочисленныя изображенія Богородицы, сидящей на престолѣ съ Младенцемъ и окруженной по сторонамъ ангелами. Соотвѣтственно имъ извѣстны и изображенія Христа на престолѣ. По сторонамъ его, чаще всего, какъ представители церкви изъ іудеевъ и язычниковъ, Петръ и Павелъ, какъ, напримѣръ на Парижскомъ диптихѣ (Garrucci, 458, 2), Эчміадзинскомъ; на диптихѣ Равеннскаго музея по сторонамъ Христа по ангелу, а равно Петръ и Павелъ (Garrucci, 456) и др.

Въ этихъ образахъ (памятниковъ восточнаго происхожденія, на что не разъ уже указывалось) —прототипъ композиціи равеннской мозаики.

---

[1]) Woltmann u. Woermann, Gesch. d. Malerei, I, 171.

[2]) По Рану (О. с., 27) это загадочный предметъ, по Рихтеру (О. с., 65)—скипетръ

Христосъ въ этой мозаикѣ реставрированъ, именно вся лѣвая сторона, но лица, видимо, она не коснулась; свѣточъ въ его рукѣ—плодъ этой же реставраціи. Еще въ 1586 г., по свидѣтельству рукописи Cagpi—въ рукахъ Христа было евангеліе, открытое на словахъ: „Ego sum lux mundi“ (Іоанна VIII, 12) [1]). И, дѣйствительно, неизвѣстно ни одного примѣра въ памятникахъ ранняго византійскаго искусства, въ которомъ Христосъ былъ бы изображенъ со свѣточемъ въ рукѣ; у него обыкновенно свитокъ, или евангеліе.

„Обыкновенно утверждаютъ,—говоритъ Н. П. Кондаковъ,—что византійское искусство отъ живого и натуральнаго типа Христа, существовавшаго въ древне-христіанскомъ искусствѣ, перешло къ условному типу и закрѣпило его, какъ шаблонъ. Но кто станетъ всматриваться въ дѣйствительное положеніе вещей, тотъ дастъ опредѣленія какъ разъ обратныя. Древне-христіанское искусство въ своемъ символическомъ образѣ было именно условно, такъ какъ оно согласилось подъ видомъ юнаго пастушка разумѣть Іисуса Христа; хотя по своему времени оно не могло изобрѣсти ни иного лучшаго, ни иного высшаго представленія, но именно оно не могло назваться да и не было натуральнымъ. Византійскій типъ стремился, въ своей основѣ, стать историческимъ, портретнымъ, и именно устранить всякую условность. Разъ отыскавъ общія черты типа, это искусство отнеслось къ нему, какъ къ основному образу, и допустило въ немъ лишь впослѣдствіи различную характеристику въ аттрибутахъ и способахъ представленія“ [2]).

Однимъ изъ такихъ историческихъ, портретныхъ образовъ и является Христосъ въ мозаикахъ церкви Аполлинарія Новаго. Но это не одинъ и тотъ же образъ, съ которымъ встрѣчаемся въ тѣхъ же мозаикахъ, въ сценахъ верхняго пояса. Тамъ типъ Христа двоится: въ сценахъ земной жизни до Тайной Вечери Христосъ представляется юношей съ короткими волосами или длинными, падающими на плечи, съ полнымъ, кругловатымъ лицомъ; въ Тайной Вечери и въ первыхъ сценахъ страстей онъ уже съ усами и легкой бородкой; въ сценѣ передъ Пилатомъ, несенія креста—онъ съ полною бородою и густою прической длинныхъ волосъ. Такого рода двойственность въ типѣ Христа наблюдается, какъ извѣстно, и въ другихъ современныхъ памятникахъ, какъ, напр., въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія Рабулы, гдѣ въ сценахъ евангелія Христосъ молодой безбородый, или съ бородкой, слегка опушающей подбородокъ, а въ композиціяхъ торже-

---

[1]) Crowe und Cawalcaselle, O. c., 31, Richter, O. c., 65.

[2]) Византійскія эмали, 260—261.

ственнаго характера—съ длинными, падающими по плечамъ волосами, короткой бородой, болѣе продолговатымъ, чѣмъ широкимъ лицомъ [1]). То же наблюденіе и въ барельефахъ дверей церкви св. Сабины, гдѣ въ сценахъ страстей типъ Христа наиболѣе близокъ къ типу его въ сценѣ предъ Пилатомъ и несенія креста (въ равеннской мозаикѣ).

Во всѣхъ этихъ примѣрахъ, какъ справедливо указываетъ Н. П. Кондаковъ, мы видимъ стремленіе отыскать и усвоить искусству историческій, портретный типъ Христа и Христа, прибавимъ, Спаса, евангельскаго. Но и въ тѣхъ же памятникахъ, какъ, напр., въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія Рабулы видимъ стремленіе усвоить типъ Христа въ торжествѣ, славѣ, тотъ типъ, который въ памятникахъ съ IX вѣка ясно обозначается именемъ Христа Вседержителя. Описываемый типъ Христа ближе всего къ тому, что имѣемъ въ равеннскихъ же мозаикахъ верхняго пояса въ сценахъ страстей и въ другихъ указанныхъ современныхъ памятникахъ. Близость эта заключается именно въ изображеніи его пожилымъ съ длинными волосами, бородой, т.-е. съ чертами Христа историческаго; но типъ Христа нижняго пояса въ то же время отличается отъ того особой характеристикой всѣхъ чертъ, т.-е. волосъ, бороды, овала лица и т. п. Типъ Христа нижняго пояса именно типъ торжественной композиціи, Христа въ славѣ. Онъ характеризованъ такъ, какъ впослѣдствіи обычно, съ IX вѣка характеризуется Христосъ Вседержитель.

Какъ и у Христа Вседержителя, у него монументально посаженная фигура съ мощными формами тѣла. Онъ имѣетъ назорейскіе, раздѣленные на лбу, волосы темно-каштановаго цвѣта. Византійская характеристика волосъ даетъ одинъ локонъ, лежащій на лѣвомъ плечѣ, въ то время какъ съ правой стороны волосы спадаютъ за плечи; борода короткая, не раздвоенная, округлая, овалъ лица удлиненъ, и слѣдствіемъ удлиненія овала является и длинный носъ; глаза большіе, широко раскрытые, темнаго цвѣта (коричневые), нимбъ съ перекрестьемъ; въ лѣвой рукѣ онъ держалъ (до реставраціи) евангеліе, а правой двуперстно благословляетъ. Наиболѣе сходства образъ представляетъ съ современными, какъ, напр., церкви Іоанна Латеранскаго [2]), церкви Космы и Даміана на римскомъ форумѣ (Garrucci, 286), церкви св. Софіи Константинопольской [3]), рукописи Космы Индикоплова [4]), Синайскаго монастыря [5]).

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 73—75.

[2]) Gerspach, La Mosaique, 137.

[3]) Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel, Berlin, 1854. tav. XXVI.

[4]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск. Атласъ. Табл. VIII, 3, XI.

[5]) Н. П Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 88.

Во всѣхъ этихъ образахъ, въ противуположность позднему мозаическому типу X—XI вѣка мягкое, кроткое выраженіе лица. На Христѣ пурпурный хитонъ съ золотыми латиклавами и пурпурный гиматій. Въ такомъ же костюмѣ онъ и въ сценахъ чудесъ и страстей верхнаго пояса. Въ памятникахъ поздне-византійскаго искусства на Христѣ наиболѣе обычно: если хитонъ голубой, то гиматій пурпурный. Пурпурная одежда на Христѣ равеннской мозаики весьма интересна. Она, какъ и самый типъ, указываетъ на восточное происхожденіе образа. Пурпурную одежду — одну верхнюю, или нижнюю, встрѣчаемъ и въ памятникахъ ранне-византійскаго искусства, т.-е. современныхъ равеннской мозаикѣ.

Уже въ мозаикѣ Пуденціаны, отмѣченной, какъ доказалъ Д. В. Айналовъ [1]), деталями восточнаго (палестинскаго) происхожденія, одежда Христа малиноваго пурпура, затканнаго золотомъ. Въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія Рабулы на Христѣ пурпурный гиматій (при голубомъ хитонѣ) [2]), и въ сирійскомъ евангеліи VI в. Парижской Національной библіотеки № 33 (л. 5 об. и 6 об.) такого же цвѣта гиматій (при бѣломъ хитонѣ); въ Россанскомъ кодексѣ VI в. пурпурный хитонъ съ золотыми клавами, а гиматій золотой [3]).

По сторонамъ трона Христа стоятъ по два ангела, держащихъ въ лѣвой рукѣ золотые жезлы, а правой благословляющіе, совершенно также, какъ ангелы по сторонамъ Богородицы. Ближайшій къ Мартину сдѣланъ заново. Одежда, характеръ исполненія фигуръ этихъ ангеловъ—тѣ же, что и у ангеловъ по сторонамъ Богородицы.

Разсмотрѣніе въ деталяхъ мозаической картины нижняго пояса показываетъ намъ, что она представляетъ торжество и славу Христа и Богородицы, въ раю, въ которомъ принимаютъ участіе мученики и мученицы; они несутъ награду своего мученичества — вѣнцы. Какъ символическіе агнцы выходятъ изъ городовъ Виѳлеема и Іерусалима, такъ и они выходятъ изъ двухъ городовъ, но реальныхъ — Равенны и Гавани. Этой связью святыхъ съ послѣдними, очевидно, указывается на связь ихъ съ равеннской церковью. Святые, выходящіе изъ Равенны—покровители и заступники предъ Христомъ и Богородицею за ея церковь.

Хотя прославленіе Христа (или Богородицы) отдѣльными святыми, несущими мученическіе вѣнцы, и извѣстно въ другихъ современныхъ

---

[1]) Мозаики IV и V в., 70.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 76.

[3]) Усовъ, Соч. II, 35.

памятникахъ, но нигдѣ оно не выражено въ такой торжественной сценѣ, въ такихъ монументально-декоративныхъ формахъ, съ такимъ количествомъ святыхъ, какъ здѣсь.

Въ самомъ дѣлѣ, въ мозаикѣ церкви Пуденціаны—олицетворенія церкви протягиваютъ въ направленіи ко Христу вѣнки (Garrucci, 208). Въ погибшихъ мозаикахъ церкви св. Приска близъ Капуи группы святыхъ съ вѣнцами, но сидящіе; въ центрѣ свода голубь (Garrucci, 254, 2). Въ мозаикахъ церкви св. Ѳеодора въ Римѣ, VI в., Петръ и Павелъ подводятъ ко Христу, сидящему на сферѣ, двухъ мучениковъ съ вѣнцами (Garrucci, 252, 3), а въ церкви св. Космы и Даміана—тѣ же апостолы подводятъ указанныхъ святыхъ (Garrucci, 253); въ капеллѣ св. Венанція Латеранской крещальни святые несутъ вѣнцы, въ абсидѣ Вознесеніе Христа (Garrucci, 272). На крестѣ изъ Херсонеса въ Императорской Археологической Коммиссіи: въ серединѣ Богородица съ Младенцемъ; по сторонамъ къ ней направляются шесть св. женъ и шесть св. мужей [1]).

Такимъ образомъ, въ равеннской мозаикѣ, какъ видимъ, число святыхъ весьма велико; это, очевидно, стоитъ въ зависимости отъ значенія самой церкви, какъ митрополичьей Равенны, или какъ каѳедры для всѣхъ итальянскихъ церквей. Тема сцены—іерархическая.

Введеніе же въ эту торжественную сцену монументальныхъ изображеній—города, гавани, дворца—представляется совершенно уединеннымъ явленіемъ; по крайней мѣрѣ, намъ пока неизвѣстно ничего подобнаго ни въ росписяхъ церквей, ни въ литературныхъ извѣстіяхъ о нихъ. Выборъ всей этой сцены съ процессіями святыхъ для украшенія длиннаго пояса, тянущагося поверхъ колоннъ, весьма удаченъ, но однообразіе фигуръ, принимающихъ въ ней участіе, отсутствіе движенія указываетъ все же, что выборъ художественныхъ мотивовъ для украшенія церквей въ VI в. еще былъ не великъ; повтореніе однихъ и тѣхъ же мотивовъ объясняется ремесленнымъ характеромъ самихъ мозаикъ.

Средній поясъ расчлененъ съ каждой стороны 11 окнами; между этими окнами 10 продолговатыхъ полей; но въ началѣ и въ концѣ стѣны такихъ полей—по три; такимъ образомъ всѣхъ ихъ съ той и другой стороны по 16. Они-то и заняты на золотомъ фонѣ изображеніями апостоловъ и пророковъ (рис. 18 и 19). Всѣхъ фигуръ 32 (изъ нихъ

---

[1]) Крестъ VI—VII в. (гр. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ, «Русскія Древности», IV, 23). Ср. икону изъ Шемокмеди, XI—XII в. Н. П. Кондаковъ, Опись памятниковъ древности въ нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи, Спб., 1890, 116, рис. 56.

двѣ сдѣланы заново). Такъ какъ нѣтъ надписей, опредѣляющихъ, кого онѣ изображаютъ, то приходится объ этомъ лишь высказывать предположенія. Пророковъ 16 — старшихъ и младшихъ, слѣдовательно, остальные 16 апостоловъ. Съ лѣвой и съ правой стороны имѣется по шести фигуръ (направо 5, такъ какъ шестая отъ входа держитъ свитокъ), соотвѣтствующихъ другъ другу: онѣ держатъ евангелія—закрытыя книги; слѣдовательно, можно предположить, что это апостолы и среди нихъ евангелисты. Однако, среди этихъ апостоловъ не видно хорошо извѣстныхъ по своимъ опредѣленнымъ типамъ Петра и Павла.

Фигуры не представляютъ разнообразія въ типахъ. Такъ и на той, и на другой сторонѣ—юныхъ по шести (включая послѣднюю реставрированную, на правой сторонѣ). Остальныя—старцы и возмужалые. Изъ типа старцевъ два повторены (По Garrucci tav. 246, 2, 15 и 247, 7 тождественны; также tav. 246, 11, 4 и tav. 247, 2 — тождественны) [1]. Типъ одного напоминаетъ типъ Павла (Gar. 246, 7): продолговатое лицо, взлызлый лобъ, длинная борода. Но античная основа дала здѣсь, какъ и въ фигурахъ пророковъ рукописи Космы Индикоплова, съ которыми онѣ имѣютъ много общаго въ стилистическомъ отношеніи, красоту юности, а византійская догматика торжественность монументальной позы и тонкую характеристику [2]. Лица греческаго типа, полны духовнаго выраженія. Особенно замѣчательны фигуры старцевъ (справа по Garrucci 246, 2, 4, 7, 15, 11). Всѣ одѣты въ бѣлые хитоны съ пурпурными клавами и бѣлые гиматіи [3]. Вокругъ головы золотые нимбы. У старцевъ сѣдые короткіе волосы и довольно длинная сѣдая борода. У юныхъ короткіе, коричневые волосы, большіе, широкооткрытые глаза. Держащіе евангеліе имѣютъ его на лѣвой рукѣ, покрытой гиматіемъ, правую же выставляютъ впередъ съ движеніемъ благочестія, или прикладываютъ ее къ груди, или кладутъ на евангеліе. Иные въ лѣвой, опущенной внизъ, держатъ между листами книгу, а правую держатъ за гиматіемъ, или, наконецъ, правой благославляютъ двуперстно.

Держащіе свитки или имѣютъ ихъ опущенными въ лѣвой рукѣ внизъ, а правой благославляютъ, или держатъ приподнятой лѣвой, а правой указываютъ на нихъ, или держатъ развернутый свитокъ съ надписями обѣими руками.

Надписи на совершенно развернутыхъ и полуразвернутыхъ, а

---

[1]) Типы у Гарруччи искажены, и ихъ группировку даемъ лишь по фотографіямъ.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 96.

[3]) Хитонъ оттѣняется голубой и коричневой краской, гиматій же исключительно коричневой.

также и свернутыхъ сдѣланы по-гречески и, вѣроятно, заключаютъ тексты, которые, однако, трудно разобрать.

Фигуры средняго пояса въ сравненіи съ фигурами святыхъ нижняго—чисто греческія; римскій шаблонъ ихъ не коснулся. Это—произведенія византійскаго искусства VI вѣка. Позы и драпировки античнаго характера, складки обработаны широко, мелко не дробятся. Всѣ фигуры стоятъ на подножіяхъ. Надъ арками оконъ, по сторонамъ сосуда съ водой, различныя птицы—орнаментальный мотивъ, весьма обычный въ памятникахъ византійскаго искусства, о которомъ мы уже говорили раньше.

Верхній поясъ. Въ верхнемъ поясѣ стѣна, соотвѣтственно тому, какъ и въ среднемъ, раздѣлена на 26 отдѣленій, квадратиковъ, которые и заняты мозаичными изображеніями — евангельскихъ сценъ и чисто декоративными; послѣднія чередуются съ первыми и, такимъ образомъ, съ той и другой стороны евангельскихъ сценъ всего по 13. Декоративныя изображенія состоятъ изъ золотыхъ нишъ, оканчивающихся раковиной съ орлиной головкой, держащей въ клювѣ на подвѣскахъ мученическій вѣнецъ. Три полосы горизонтально пересѣкаютъ раковину: верхняя красная и двѣ голубыхъ или зеленыхъ; сверху ниши крестъ, а по сторонамъ по бѣлому голубку. Съ декоративнымъ мотивомъ—ниши съ раковиною—мы уже встрѣчались въ мозаикахъ Православной крещальни и усыпальницы Галлы Плацидіи.

Евангельскія сцены — чудеса Христа на лѣвой сторонѣ и страсти—на правой.

Въ росписи равеннскихъ храмовъ иллюстрацію евангельскихъ событій въ извѣстной ихъ послѣдовательности—здѣсь въ церкви св. Аполлинарія Новаго встрѣчаемъ впервые. Но въ исторіи росписей христіанскаго храма эта иллюстрація извѣстна уже съ IV—V вѣка. Θеодоръ Студитъ кратко упоминаетъ, что Сабинъ, ученикъ св. Епифанія (V в.) и строитель церкви въ честь его имени приказалъ украсить ее сценами изъ всей евангельской исторіи“ [1]).

Отъ V вѣка по литературному источнику извѣстна роспись въ церкви Богородицы Влахернской, построенной въ Константинополѣ императрицей Пульхеріей. Она представляла сцены изъ Новаго Завѣта, расположенныя по сторонамъ нефа; ниже этихъ сценъ находились изображенія деревьевъ и различныхъ птицъ и животныхъ [2]). Нилъ Синайскій (IV—V в.) въ посланіи къ Олимпіодору совѣтуетъ украсить стѣны нефа сценами

---

[1]) Patr. graec. XCIX, Antirrheticus, II, p. 388; Айналовъ, О. с., 178.

[2]) Montfaucon. Anal. gr. Paris. 1688, 453—454. Garrucci, I, 508—509.

Ветхаго и Новаго Завѣта [1]). Роспись церкви св. Сергія въ Газѣ, по описанію софиста Хорикія въ похвальномъ словѣ епископу газскому, заключала изображенія: Богородицы съ Младенцемъ и возлѣ святыхъ, Благовѣщенія, дѣтства Христа, чудесъ и страстей (между ними и Распятіе) [2]). Въ церкви свв. апостоловъ въ Константинополѣ времени Юстиніана, судя по описанію въ стихахъ этого храма Константиномъ Родіемъ (X в.), были изображены мозаикой событія изъ жизни Богородицы, Христа, его чудеса, страсти [3]).

И на Западѣ извѣстны росписи церквей съ евангельскими событіями. Такъ, Константинъ Великій украсилъ Латеранскую базилику сценами Ветхаго и Новаго Завѣта [4]). По tituli, сочиненными Амвросіемъ Медіоланскимъ, полагаютъ, что сцены Ветхаго и Новаго Завѣта были изображены въ устроенной имъ базиликѣ [5]). Сцены дѣтства и страстей Христа были (судя по tituli) въ росписи базилики св. Сильвестра, построенной папой Целестиномъ [6]). Въ церкви св. Феликса въ Нолѣ, по описанію Павлина Ноланскаго, была роспись со сценами Ветхаго и Новаго Завѣта [7]). Стихи „Dittoechaeum“ Пруденція съ описаніемъ 24 сценъ Ветхаго и 25 Новаго Завѣта предназначены были, по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, служитъ поясненіемъ храмовой росписи, расположенной по обѣимъ сторонамъ нефа [8]).

---

[1]) Nili, Epist. lib. IV, cp. 61, 6; Migne, P. gr. 79, p. 578. См. въ твор. свв. отецъ, изд. Моск. Дух. Акад., Твор. Нила, ч. III. стр. 434—435, Москва 1859.

[2]) Choricii Gazaci orationes, declamationes, fragmenta, ed. Boissonade, 91—98.

[3]) Въ актахъ VII вселенскаго собора (Harduin, Acta concil., Parisiis, 1714, IV, 187) «ἐνταῦθα τὸν Ἀδὰμ τοῦ παραδείσου ἐξίοντα, ἐκεῖσε δὲ τὸν λῃστὴν εἰς τὸν παράδεισον εἰσίοντα». По справедливому замѣчанію Н. В. Покровскаго, Стѣнныя росписи..., 20, та полнота иконографическихъ цикловъ, какая представляется на основаніи подобныхъ позднихъ свидѣтельствъ, является довольно подозрительной; она не оправдывается ни иконографіей предшествующаго времени, ни современными памятниками, дошедшими до насъ.

[4]) Steinmann, Die Tituli, 63—65 (Margarinus de la Bigne, Bibliotheca patrum. Paris. 1589, t. VIII, p. 1203).

[5]) Steinmann, Die Tituli, 27—28.

[6]) Patr. lat., LXI. 646—647.

[7]) Ebert, Histoire générale de la litterature de moyen age en Occident, Paris. 1883, I, 312. Цвѣтковъ, Аврелій Пруденцій Клементъ, Москва 1890, стр. 255. Стихи Пруденція у Миня, Patr. lat., t. LX.

[8]) Благовѣщеніе, Рождество Христа, Поклоненіе волхвовъ, Срѣтеніе, Крещеніе, Преображеніе, Воскрешеніе сына вдовы Наинской, Воскрешеніе Лазаря, Входъ въ Іерусалимъ, Преданіе Іуды, Распятіе Христа и др. (ст. 744 до конца поэмы). См. Legrand и T. Reinach, Description des oeuvres d'art et de l'église des Saints Apotres de Constantinople, poème en verbes iambiques par Constantin le Rhodien, въ Rev. des études grecq., IX (1896), № 33, 58—65, 98—100. Тѣ же стихи см. въ изданіи Беглери, Храмъ святыхъ апостоловъ и другіе памятники Константинополя, по описанію Константина Родія. Одесса. 1896.

Ни одна изъ этихъ росписей не дошла до насъ и роспись церкви св. Аполлинарія Новаго въ этомъ случаѣ является единственнымъ памятникомъ. Она открываетъ собою наряду съ евангеліемъ Рабулы, съ Россанскимъ кодексомъ исторію иллюстраціи евангелія, такъ какъ ни одинъ изъ современныхъ и болѣе раннихъ памятниковъ (IV—V в.) искусства не даетъ такого послѣдовательнаго ряда событій, иллюстрирующихъ жизнь и ученіе Христа, какъ она и указанные два кодекса евангелій. Но выборъ событій евангельскихъ для росписи не иллюстрируетъ послѣдовательно все евангеліе; изъ послѣдняго произведенъ выборъ лишь извѣстныхъ событій, и именно чудесъ и страстей Христа, исключая, однако, бичеванія, Распятія. Чѣмъ былъ обусловленъ такой выборъ— не можемъ сказать. Можетъ быть, мозаика въ данномъ случаѣ воспроизводила изображенія въ миніатюрахъ какого-нибудь, не дошедшаго до насъ кодекса евангелія, въ родѣ, напр., евангелія Рабулы. Но, тѣмъ не менѣе, сходство въ выборѣ росписи съ выборомъ въ указанныхъ кодексахъ и въ другихъ памятникахъ, какъ оклады рукописей изъ слоновой кости (диптихи), пиксиды и др. мелкіе памятники — подтверждается, на что указывается далѣе при описаніи каждаго отдѣльнаго изображенія.

Нужно полагать, что выборъ чудесъ въ росписи церкви могъ быть сдѣланъ съ тѣмъ же значеніемъ ихъ для вѣрующихъ, съ какимъ онъ дѣлается въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства: главнѣйшими чудесами Христа, какъ извѣстно, согласно и ученію отцовъ церкви, доказывалась божественность Христа, его святое посланничество въ міръ; они въ то же время служили лучшимъ доказательствомъ исполненія надежды, вѣры первыхъ христіанъ—въ ихъ воскрешеніе Христомъ по смерти [1]). Присоединеніе же къ чудесамъ — въ росписи—страстей Христа и затѣмъ Воскресенія его указываютъ на ростъ христіанской иконографіи, расширеніе ея сюжетовъ, выбираемыхъ уже и для собственной иллюстраціи историческихъ событій.

Разсмотримъ теперь каждое изображеніе этой росписи.

1) *Исцѣленіе разслабленнаго* [2]): юноша въ короткой рубашкѣ, препоясанной, съ клавами, поддерживаетъ постель, лежащую у него вдоль спины, за двѣ переднихъ ножки; онъ идетъ впередъ, но смотритъ умиленнымъ взоромъ налѣво на Христа. Послѣдній—юный—благословляетъ двуперстно; лѣвую руку держитъ подъ приподнятымъ гиматіемъ;

---

[1]) См. Древне-христіанская пиксида Болонскаго музея, Арх. Изв. и Зам., I, 249.

[2]) На основ. ев. Іоанна V, 8—10, исцѣленіе разслабленнаго въ домѣ, куда спустили больного чрезъ крышу (Марк. II, 3—11, Лук. V, 18—25)—изображено также въ равенской мозаикѣ; см. далѣе.

сзади Христа юный апостолъ прикладываетъ въ благоговѣйномъ порывѣ правую руку къ груди. Изображеніе весьма близко къ тѣмъ, что въ паматникахъ V — VI в., при томъ восточнаго происхожденія, какъ, напр., на диптихѣ Парижской Національной библіотеки (Garrucci, 458, 1), Эчміадзинскомъ, равеннскомъ (Garrucci, 456) и др.: то же положеніе постели у больного, тотъ же поворотъ головы, тотъ же жестъ Христа; но въ то время, какъ въ лѣвой рукѣ у Христа въ мозаикѣ ничего не видно, въ вышеуказанныхъ памятникахъ онъ держитъ крестъ; положеніе лѣвой руки его тождественно на диптихѣ Миланскаго собора, намятникѣ византійскаго искусства [1]).

2) *Исцѣленіе бѣсноватаго* [2]): юноша въ короткой препоясанной рубашкѣ стоитъ на колѣняхъ у входа въ пещеру предъ юнымъ Христомъ, простирая къ нему руки; сзади пещеры, изображенной въ видѣ горы съ тремя кустиками на вершинѣ, видно море, въ которомъ три уплывающія свиньи. Сзади Христа юный апостолъ. Изображеніе чуда неизвѣстно совершенно въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства, въ современныхъ же мозаикамъ (V—VI в.) въ иной композиціи [3]); приблизительно, въ той же, что въ мозаикѣ, оно въ болѣе сложной (съ введеніемъ пастуховъ, народа) — въ византійскихъ миніатюрахъ XI—XII в., напр., Барберинской Псалтыри, Ев. Парижск. Нац. библ. № 74 (16 л., 72 л. об., л. 125).

3) *Исцѣленіе разслабленнаго*, который, за многолюдствомъ, былъ спущенъ къ ногамъ Христа чрезъ крышу дома, разсказывается въ Ев. Марк. II, 1—5, Лук. V, 18—20. Это одно изъ первыхъ изображеній чуда въ христіанской иконографіи; оно извѣстно впослѣдствіи въ поздне-византійскихъ памятникахъ (XI—XII в.), въ качествѣ иллюстрацій евангельскаго текста [4]), однако въ болѣе сложномъ переводѣ.

Изображеніе въ равеннской мозаикѣ отличается простотою композиціи, какъ и другія изображенія чудесъ въ рельефахъ.

Къ стѣнѣ (повидимому, внутренней) небольшого дома съ покатой

---

[1]) Tikkanen, L'arte cristiana antica e la scienza moderna, отд. отт. изъ Archivio storico dell'arte, IV (1891), 10.

[2]) По ев. Марка V, 1—16, Луки VIII, 26, 35, у Матѳ. VIII, 28—34 разсказывается о двухъ бѣсноватыхъ.

[3]) На равеннскомъ окладѣ предъ Христомъ съ длиннымъ крестомъ стоитъ бѣсноватый, связанный по рукамъ и ногамъ; вышедшій бѣсъ виднѣется надъ его головой (Garrucci, 456); на пиксидѣ, изданной впервые Ганомъ (Garrucci, 438, 5), равно какъ на Парижскомъ диптихѣ, полуприкрытый бѣсноватый стоитъ скорчившись предъ Христомъ, связанный по рукамъ.

[4]) Григорій Богосл., Париж. Нац. библ., № 510, ев. № 74 той же библ. См. Fleury, L'Evangile, pl. 43; Покровскій, Евангеліе, 23.

крышей (атріумъ) идетъ Христосъ, благословляя двуперстно; сзади него, по обычаю, юный апостолъ съ движеніемъ благоговѣйнаго вниманія указываетъ на Христа. Съ крыши дома два человѣка спускаютъ на веревкахъ на ложѣ [1]) полуприкрытаго больного, который простираетъ къ Христу руки.

4) *Отдѣленіе овецъ отъ козлищъ*—иллюстрація ев. Матѳ. XXV, 31—46: „Когда же пріидетъ Сынъ человѣческій во славѣ своей и всѣ святые Ангелы съ Нимъ, тогда сядетъ на престолѣ славы Своей, и соберутся предъ Нимъ всѣ народы и отдѣлитъ однихъ отъ другихъ, какъ пастырь отдѣляетъ овецъ отъ козловъ; и поставитъ овецъ по правую свою сторону, а козловъ по лѣвую".

Древнѣйшая иллюстрація этого мѣста евангелія находится на одномъ саркофагѣ (IV в.), принадлежащемъ нынѣ графу Г. С. Строганову (въ Римѣ): Христосъ юный, въ хитонѣ и гиматіи, сидя на камнѣ въ лѣсу (на заднемъ фонѣ деревья) ласкаетъ одну изъ восьми овецъ, что стоятъ справа отъ него; слѣва же стоитъ пять козлищъ, которыхъ онъ отвергаетъ, дѣлая соотвѣтствующій жестъ [2]). У ногъ Христа связки свитковъ. Воспроизведеніе этого же сюжета было въ росписи церкви св. Феликса въ Фундѣ, извѣстной по описанію Павлина Ноланскаго (Ер. XXXII ad. Severum) [3]), при чемъ съ одной стороны Христа пастыря было шесть овецъ, а съ другой—шесть козлищъ.

23. Отдѣленіе овецъ отъ козъ.

Въ равеннской мозаикѣ (рис. 23) сравнительно съ указанными памятниками отмѣчается уже черта торжества и славы Христа: Христосъ стоитъ у небольшого возвышенія и простираетъ руку открытой ладонью въ сторону трехъ *бѣлыхъ* овецъ, что справа отъ Него; слѣва отъ Него три козлища—*черные*; а по сторонамъ Его по ангелу, которые держатъ въ благоговѣйномъ почтеніи правую руку у груди. Весьма важно указать, что одинъ ангелъ, какъ стоящій на сторонѣ праведныхъ, весь отмѣченъ въ *голубой* цвѣтъ (лицо, одежда, нимбъ), а другой, какъ

---

[1]) Изголовье ложа выгнуто въ видѣ дельфина, см. также на современныхъ памятникахъ: Garrucci, tav. 446, 10.

[2]) У Garrucci, t. 304, 3—лицо Христа искажено; онъ сдѣланъ бородатымъ. Очевидно на этотъ саркофагъ указываетъ и Н. В. Покровскій, Страшный судъ въ памятникахъ византійскаго и русскаго искусства, Труд. VI Арх. съѣзда, II, 290—291.

[3]) Migne, Patr. lat., 61, 338, Richter, O. c., 45. Покровскій, ibid.

стоящій на сторонѣ грѣшныхъ, подверженныхъ геенѣ огненной — въ *красный* цвѣтъ.

Съ такого рода окраскою ангеловъ для лучшаго опредѣленія въ изображеніяхъ ихъ роли встрѣчаемся позже въ памятникахъ византійскаго искусства [1]). У всѣхъ трехъ фигуръ длинные, спадающіе на плечи назорейскіе волосы и удлиненный овалъ. По этимъ чертамъ и по положенію рукъ онѣ имѣютъ ближайшее сходство съ тремя фигурами ангеловъ въ нижней сценѣ гостепріимства Авраама въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ (Garrucci, 215, 3) [2]), слѣдующихъ, очевидно, вмѣстѣ съ равеннскими мозаиками одному и тому же образцу—восточнаго происхожденія.

5) *Лепта вдовы* [3]). Изображеніе этой поучительной исторіи, о которой разсказывается въ ев. Марка XII, 41 — 44 и Луки XXI, 1 — 4, неизвѣстно въ памятникахъ древне - христіанскаго искусства. Впервые оно, повидимому, извѣстно лишь съ V в. въ не дошедшей до насъ росписи базилики св. Мартина Турскаго (надъ западнымъ входомъ) [4]), и затѣмъ въ равеннской мозаикѣ.

Мѣсто дѣйствія не обозначено. Слѣва высокій столикъ (родъ пюпитра на четырехъ ножкахъ); предъ нимъ стоитъ женщина-вдова, въ коричневомъ костюмѣ, въ какомъ изображается и Богородица, т. - е. въ длинномъ хитонѣ и мафоріи, подъ которымъ виденъ бѣлый чепецъ на головѣ; она прикасается правой рукой крышки стола (сокровищницы), какъ бы кладя въ нее свою лепту, но смотритъ не въ сторону Христа, а зрителя. Слѣва юный Христосъ, благословляющій двуперстно, а сзади Него юный апостолъ.

Въ ранне - византійскихъ памятникахъ искусства, кромѣ равеннской мозаики, изображеніе указанной поучительной исторіи извѣстно еще лишь на одномъ памятникѣ—въ барельефахъ диптиха Миланскаго собора (Garrucci, 455): юный Христосъ сидитъ на шарѣ, усѣянномъ звѣздами и двуперстно благословляетъ. Предъ нимъ стоитъ высокій

---

[1]) Напр., въ миніатюрахъ ев. Парижск. Нац. библ. № 14, л. 51 об., иллюстрирующихъ страшный судъ. Слѣва отъ Христа ангелы, толкающіе царя въ геену огненную, сами огненные, но въ золотыхъ нимбахъ. Въ греч. библіи Лаврент. библ. Plut. V, cod. 38, XI в., л. 6—въ изгнаніи изъ рая—у огненныхъ вратъ — красный ангелъ. Ср. въ Бамбергскомъ Апокалипсисѣ (XX, 11—15, XXI, 18)—два ангела—малиновые или огненные. (Ѳ. Буслаевъ, Русскій Лицевой Апокалипсисъ, сводъ изображеній изъ лицевыхъ Апокалипсисовъ по русскимъ рукописямъ съ XVI в. по XIX-й, Москва, 1884, 90).

[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., 112.

[3]) Ciampini, Vet. Mon. II, 96—принимаетъ за сцену призваніе Матѳея.

[4]) Le Blant, Inscr. chrétiennes de la Gaule, I, 234, diss. 173. Steinmann, Die Tituli, 85.

столикъ вродѣ того, что въ равеннской мозаикѣ; надъ нимъ простираетъ руку женщина, одѣтая въ хитонъ и мафорій; по сторонамъ ея апостолъ и одинъ изъ іудеевъ. Любопытно отмѣтить, что почти во всѣхъ сценахъ чудесъ, изображенныхъ на этомъ диптихѣ, лѣвая рука Христа находится въ томъ же положеніи, въ какомъ она у него въ равеннскихъ мозаикахъ. Ясно, что оба памятника одной школы, или оба копируютъ оригиналъ одного и того же происхожденія.

Въ поздне-византійскихъ памятникахъ изображеніе „лепты вдовы" довольно часто и почти въ той же композиціи, что и въ равеннской мозаикѣ, напр., въ ев. Парижск. Нац. библ. № 74, л. 91 об. (и л. 154) [1]): это служитъ лучшимъ указаніемъ на то, каково можетъ быть происхожденіе равеннской мозаики.

24. Мытарь и фарисей.

6) *Мытарь и фарисей* (рис. 24). Изображеніе этой притчи неизвѣстно въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства, и въ равеннской мозаикѣ оно встрѣчается, повидимому, впервые. Правда, отъ IX вѣка имѣется извѣстіе монаха и пресвитера Епифанія, что въ ὑπερῳον'ѣ Іерусалимскаго храма, въ Сіонѣ, на правой сторонѣ отъ алтаря было изображеніе этой притчи: „фарисѣи хвалящися и мытарь смиряся" [2]), но къ какому времени относится это изображеніе—неизвѣстно.

Въ равеннской мозаикѣ притча изображена такъ. Представленъ входъ въ храмъ (въ стѣнѣ, расчлененной четырьмя колоннами) съ приподнятой бѣлой завѣсой (съ золотыми вышивками). Слѣва стоитъ старецъ-мытарь, который, какъ разсказывается въ евангеліи, „не смѣлъ даже поднять глазъ на небо; но, ударяя себѣ въ грудь, говорилъ..." (ев. Луки XVIII, 13); наклонивъ немного голову, онъ приложилъ правую руку къ груди, а лѣвую держитъ подъ красной пенулой. Справа стоитъ юный фарисей и, воздѣвъ вверхъ руки, какъ оранта, смотритъ en face. Молитва его—славословіе (ев. Луки XVIII, 11) и съ такимъ значеніемъ нужно понимать и положеніе его рукъ, съ каковымъ, какъ извѣстно, представляется въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства оранта, и въ памятникахъ византійскаго—Богородица Оранта—

[1]) См. рис. у Fleury, L'Evangile, pl. 72.

[2]) В. Г. Васильевскаго въ Правосл. Пал. Сбор., IV, вып. 2, 2, 18, 113.

образъ церкви земной, которая предстательствуетъ предъ Христомъ за всѣхъ членовъ ея и въ то же время славословитъ Его.

Съ изображеніемъ притчи встрѣчаемся позже лишь въ поздне-византійскихъ памятникахъ искусства, въ композиціи, приближающейся отчасти къ той, что въ равеннской мозаикѣ. Такъ, въ ев. Вѣнской библіотеки № 154, XI—XII в.—мытарь со смиреніемъ наклонилъ голову предъ образомъ Христа въ медальонѣ, помѣщенномъ вверху, и лишь слегка приподнимаетъ вверхъ обѣ руки; фарисей же высоко приподнялъ вверхъ голову и руку [1]).

И мытарь, и фарисей въ равеннской мозаикѣ—оба одѣты въ одинъ и тотъ же костюмъ: нижнюю тунику (не видна) съ узкими рукавами, далматику и пенулу, костюмъ духовныхъ лицъ, но въ памятникахъ искусства имъ надѣляются и свѣтскія лица, какъ, напр., Геморъ и Сихемъ въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ [2]), различныя лица въ миніатюрахъ Вѣнской библіи (Garrucci, 115, 4) [3]).

7) *Воскрешеніе Лазаря* въ равеннской мозаикѣ изображено въ древне-христіанскомъ типѣ и сходно съ памятниками ранне-византійскаго искусства [4]), но въ монументальныхъ формахъ, и съ нѣкоторымъ реализмомъ. Внутри эдикула, входъ въ который образованъ двумя колоннами и къ которому ведетъ лѣстница, помѣщенъ гробъ (саркофагъ); почти у самаго входа, наклонившись впередъ, стоитъ мумиеобразная большая фигура Лазаря, смотрящаго, по справедливому замѣчанію Шультце [5]), съ изумленіемъ, широко открытыми глазами, на міръ, въ который возвратился. Юный Христосъ стоитъ торжественно предъ гробницею и простираетъ правую руку въ сторону Лазаря, но смотритъ en face. Сзади Христа, по обыкновенію, спутникъ его—юный апостолъ.

По монументальнымъ формамъ античнаго эдикула, а равно всей композиціи—изображеніе близко къ барельефу Брешіанской липсанотеки, памятника византійскаго происхожденія, какъ полагаемъ [6]), но Хри-

[1]) Другіе примѣры см. у Н. В. Покровскаго, Евангеліе, 217. Несомнѣнно, что композицію притчи воспроизводитъ иллюстрація 1 ст. XIII Пс. въ Псалт. Барб. библ. № 217 (III, 91) л. 17 об.: вверху въ медальонѣ юный Христосъ, благословляющій въ сторону человѣка съ непокрытой головой, слегка поднявшаго вверхъ руки (μακάριος); напротивъ стоитъ другой, какъ оранта, голова его покрыта краснымъ полотномъ (ἄφρων).

[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., 116.

[3]) См. ст. Swoboda, Das Parament und seine Geschichte, Mitth. d. Oester. Museums, 1895, 432.

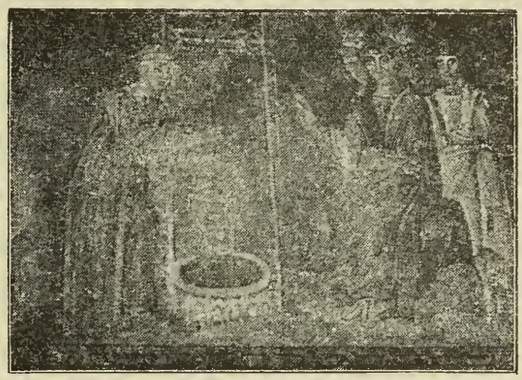
[4]) Garrucci, 438, 3, 4; 448, 2; 439, 2—у Христа крестъ; бываетъ и свитокъ.

[5]) Archäologie der altchristlichen Kunst, 212.

[6]) О брешіанской, или какой другой школѣ скульптуры еще ничего неизвѣстно. См. мнѣніе Фикера и др. у Tikkanen'a, L'arte cristiana, 7.

стосъ здѣсь прикасается жезломъ къ головѣ Лазаря, а апостолъ отсутствуетъ (Garrucci, 443).

Если въ современномъ равеннской мозаикѣ памятникѣ византійскаго происхожденія—россанскомъ кодексѣ [1]) композиція изображенія чуда уже значительно расширена и Лазарь выходитъ не изъ эдикула, какъ въ мозаикѣ, а изъ пещеры, то все же изъ этой разницы нельзя выводить заключенія о какихъ-то латинскихъ и греческихъ традиціяхъ, какъ это дѣлаетъ Перате [2]). Изображеніе гробницы въ видѣ эдикула, по его словамъ—традиція латинская, а изображеніе ея пещерой—греческая. По нашему мнѣнію, такого наименованія для перваго изображенія давать нельзя; это въ такой же степени традиція латинская, какъ и греческая, или вѣрнѣе—древне-христіанская. Укажемъ къ тому же на то, что въ композиціи, близкой къ равеннской мозаикѣ, изображеніе чуда встрѣчается на такихъ памятникахъ, какъ коптская ткань изъ Ахминъ - Панополиса [3]) (VI в.) и золотой греческій энколпій Оттоманскаго музея въ Константинополѣ (VI—VII в.) [4]); правда, гробница на этихъ памятникахъ не выражена такъ ясно, какъ въ мозаикѣ, но, тѣмъ не менѣе, на нихъ не пещера, а скорѣе поставленная вертикально гробница (къ которой, на ткани, ведетъ и лѣстница); Христосъ стоитъ предъ ней благословляя.



25. Бесѣда Христа съ самарянкою.

8) *Бесѣда Христа съ самарянкою* (рис. 25). Эта исторія, извѣстная уже въ древне-христіанскомъ искусствѣ, представлена въ мозаикѣ въ томъ же типѣ, какъ въ барельефахъ нѣкоторыхъ саркофаговъ (Garrucci, 402, 7), и въ памятникахъ византійскаго искусства современныхъ (миніатюры ев. Рабулы [5]), барельефы диптиха Парижской Національной библіотеки) [6]) и болѣе позднихъ [7]).

---

[1]) Усовъ, Сочиненія, II, 35—36, рис. 1.

[2]) Pératé, La ressurection de Lazare dans l'art chrétien primitif. Mélanges de Rossi, Rome, 1892, 277.

[3]) Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde im Achmin Panopolis, Strassburg, 1893, Taf. XVI, 4.

[4]) Strzygowski, Byzant. Denkm., I, 104. Taf. VII.

[5]) Усовъ, Соч., II, 161.

[6]) Garrucci, 458, 1.

[7]) Миніатюры кодекса Григорія Богослова Національной библіотеки № 510, св. № 74 той же библ. и др. (См. рис. у Н. В. Покровскаго, Евангеліе, рис. 95, 96; Fleury, L'Evangile, pl. 2, fig. 2, 4, 5.

Слѣва (отъ зрителя) самарянка вытягиваетъ за веревку сосудъ изъ колодца; справа на возвышеніи сидитъ юный Христосъ, двуперстно благословляющій; сзади него стоитъ апостолъ съ небольшой бородкой. Фигура самарянки замѣчательна по живости постановки ея: высокая, стройная, прислонившись къ столбу ворота и склонивъ немного голову, она какъ бы внимательно прислушивается къ рѣчамъ Учителя.

Интересенъ также костюмъ, которымъ характеризована она—красный длинный хитонъ съ черными клавами, подпоясанный у самыхъ грудей, и на головѣ бѣлый чепецъ; изъ-подъ рукавовъ верхняго платья видны бѣлые шитые нарукавники. Современный-ли это модный костюмъ [1]), или это костюмъ самарянокъ, или же спеціально характеризующій данную самарянку—трудно сказать; тѣмъ не менѣе, можно указать, что самарянка въ памятникахъ искусства вообще по костюму отличается отъ другихъ женщинъ, изображенныхъ въ тѣхъ же памятникахъ. Въ барельефахъ саркофаговъ наиболѣе обычный ея костюмъ—длинный хитонъ, повязанный у груди; волосы перевиты лентой (Garrucci, 333, 1; 334, 1), или покрыты шапочкой (Garrucci, 381, 3; 402, 3), или же совершенно открыты (Garrucci, 402, 7; 313, 3) [2]).

Въ памятникахъ, отмѣченныхъ характеромъ восточнаго происхожденія, какъ, напр., барельефы кресла еп. Максиміана въ Равеннѣ (VI в.), ея костюмъ особенно выдѣляется: она въ длинномъ безрукавномъ хитонѣ, перевязанномъ у грудей, откуда, повидимому, спускается внизъ гиматій, образующій, однако, напереди бантъ; голова ея или покрыта чепцомъ, или перевита лентами въ нѣсколько рядовъ (Garrucci, 419, 3). Костюмъ этотъ буквально воспроизведенъ въ барельефахъ Парижскаго диптиха, носящихъ, какъ уже не разъ указывалось, также черты восточнаго происхожденія (Garrucci, 458, 1), а равно въ барельефѣ Люксембургскаго диптиха.

На пиксидѣ, изданной Ганномъ (Garrucci, 438, 5) она въ такомъ же безрукавномъ хитонѣ, подпоясанномъ у грудей, а на головѣ шапочка [3]). Такимъ образомъ видно, что костюмъ самарянки въ указанныхъ памятникахъ восточнаго происхожденія близокъ къ описан-

---

[1]) Костюмъ этотъ, однако, близокъ къ античному женскому (стола) и самарянка, какъ язычница, можетъ быть поэтому и одѣта въ него.

[2]) Въ нѣкоторыхъ случаяхъ она въ хитонѣ и гиматіи, что, по мнѣнію гр. Уварова, характеризуетъ ее, какъ женщину изъ простого народа (Древности. Труды Моск. Арх. Общ., I, 13).

[3]) Въ миніатюрахъ ев. Рабулы она, какъ и другія женщины и какъ Богородица, въ хитонѣ (блѣдно-голубомъ), мафоріи (красномъ) и розовыхъ башмакахъ. Усовъ, Сочиненія, II, 161.

ному въ равеннской мозаикѣ [1]); онъ весьма близокъ и къ тому, въ которомъ она изображается въ памятникахъ поздне-византійскихъ; напр., въ рукописи Григорія Богослова, № 510 — она въ красной раззолоченой туникѣ съ бѣлой повязкой на головѣ, въ Псалтири Барберинской библіотеки—въ сѣрой опоясанной туникѣ и въ зеленой шапочкѣ съ золотымъ околышемъ [2]) и др.

9) *Исцѣленіе жены кровоточивой* [3]). Изображеніе этого чуда извѣстно въ многочисленныхъ примѣрахъ въ барельефахъ древне-христіанскихъ саркофаговъ. Представляются два момента: женщина, согласно евангельскому разсказу (Лк. VIII, 42 — 47, Мрк. V, 24 — 34) прикасается сзади въ одеждѣ Христа (Garrucci, 330, 5; 372, 9); она, сознаваясь въ этомъ прикосновеніи, кланяется Христу. Но наряду съ этимъ соединяются въ одно и два момента: она стоитъ предъ Христомъ на колѣняхъ, касаясь его одежды (Garrucci, 314, 5; 353, 1; 333, 1); или она на колѣняхъ, а онъ кладетъ на ея голову руку (Garrucci, 319, 3; 320, 1 и др.), или благословляетъ ее (Garrucci, 375, 3; 376, 1, 2 и др.).

Въ памятникахъ V—VI в. повторяются эти два рода изображеній. Такимъ образомъ, на одной пиксидѣ женщина [4]) сзади Христа на колѣняхъ, касается его одежды (Garrucci, 439, 1), въ то время, какъ онъ исцѣляетъ дочь Іаира; также и на Бодлейанской таблеткѣ, гдѣ Христосъ оборачивается въ ея сторону [5]). Такъ же, какъ въ послѣднемъ памятникѣ, кровоточивая изображена въ миніатюрахъ сирійскихъ ев. VI вѣка—Лавренціанской библіотеки [6]) и Парижской Національной, № 33, л. 5 об. Наряду съ этимъ въ памятникахъ восточнаго происхожденія, какъ и на нѣкоторыхъ саркофагахъ, кровоточивая изображается стоящею на колѣняхъ предъ Христомъ, простирающею къ нему руки; онъ же благословляетъ ее, какъ, напр., въ барельефахъ Брешіанской липсанотеки (Garrucci, 441) и Парижскаго диптиха (Garrucci, 458, 1).

Въ равеннской мозаикѣ, какъ и въ только-что указанныхъ памятникахъ, кровоточивая повергается предъ Христомъ на землю всѣмъ

---

[1]) Близокъ этотъ костюмъ къ тому, что въ миніатюрахъ Вѣнской библіи—у няньки и у самой Пентефріи. Wickhof und Hartel, Wiener Genesis, Wien, 1895, Taf. XXXI, p. 156.

[2]) Н. В. Покровскій, Евангеліе, 212.

[3]) Такъ впервые объяснилъ эту сцену Ciampini, Vet. Mon., II, 98, а въ новѣйшее время Schultze, Die Archäol. d. altchr. Kunst, 213. И Рихтеръ, и Гарруччи видятъ здѣсь жену прелюбодѣйную (по ев. Іоан. VII, 3—11).

[4]) Полагаемъ возможнымъ видѣть ее на пиксидѣ Ватиканскаго Музея (Garrucci, 438, 3), гдѣ, стоя сзади Христа, касается его одежды; на пиксидѣ Клуни (483, 4), на пиксидѣ, изданной Ганномъ (Garrucci, 338, 5).

[5]) Westwood, Fict. ivor. къ p. 55.

[6]) Усовъ, Соч., II, 160, рис. 6.

тѣломъ, протягивая при этомъ по землѣ руки, покрытыя мафоріемъ. Христосъ простираетъ въ ея сторону правую руку. Сзади него апостолы—возмужалаго типа, сбоку жены—толпа, состоящая изъ трехъ человѣкъ; всѣ трое одного роста и типа—юные; у средняго видна лишь голова. Костюмъ ихъ тотъ же, что на мытарѣ и фарисеѣ (далматика бѣлая, а пенула красная и пурпурная). Костюмъ же кровоточивой тождественъ съ костюмомъ вдовы, обычнымъ въ византійскомъ искусствѣ у Богородицы. Поза ея—поклоненія—совершенно византійская. Укажемъ, напр., на Іисуса Навина, повергающагося предъ арх. Михаиломъ въ свиткѣ Ватиканской библіотеки № 405, Palat. [1]), на св. женъ, повергающихся къ ногамъ Христа по Воскресеніи его—въ рукописи Григорія Назіанзина Нац. Пар. библ. № 510 [2]), на сестеръ Лазаря у ногъ Христа—въ той же рукописи [3]), на Павла въ сценѣ обращенія—въ рукописи Космы Индикоплова Ват. библ. № 699 [4]) и др.

10) *Исцѣленіе двухъ слѣпыхъ.* Исцѣленіе одного слѣпого, по разсказу ев. Марка (VIII, 22—23) и ев. Іоанна (IX, 1—8), одинъ изъ распространеннѣйшихъ сюжетовъ въ барельефахъ древне-христіанскихъ саркофаговъ и въ памятникахъ V—VI в. Исцѣленіе же двухъ слѣпыхъ (Мѳ. IX, 27—31; XX, 30—34) весьма рѣдко на памятникахъ древне-христіанскаго и ранне-византійскаго искусства. Такъ, на одномъ саркофагѣ Латеранскаго музея—оба слѣпыхъ—мальчики; передній съ посохомъ, задній опирается рукою на его плечо; Христосъ, исцѣляя, положилъ руку на голову перваго мальчика (Garrucci, 314, 5). На Миланскомъ диптихѣ двое юныхъ слѣпыхъ, опираясь на посохи, стоятъ одинъ возлѣ другого подъ портикомъ; Христосъ благословляетъ ихъ; сзади Него апостолъ (Garrucci, 455). Въ равеннской мозаикѣ, какъ въ монументальномъ памятникѣ, сравнительно съ указанными памятниками, большія отличія въ композиціи: во-первыхъ, въ распредѣленіи лицъ, отличающемся симметричностью; во-вторыхъ, въ ростѣ и возрастѣ слѣпыхъ—это два пожилыхъ человѣка, изъ которыхъ задній старецъ; ихъ костюмъ—далматика (бѣлая) и фелонь (красная и пурпурная), въ которой слѣпой изображается на нѣкоторыхъ другихъ памятникахъ, какъ, напр., въ барельефахъ кресла еп. Максиміана въ Равеннѣ (Garrucci, 419), въ барельефахъ пиксиды (Garrucci, 438, 3 — 5). Сзади Христа юный апостолъ; лицо у него—мальчика, а не юноши.

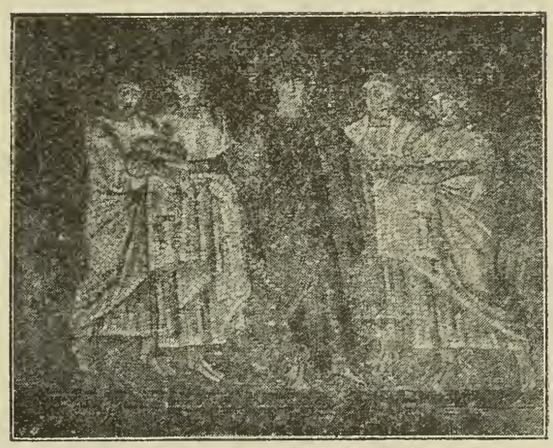
---

[1]) Гр. Уваровъ, Византійскій альбомъ, табл. V.
[2]) Гр. Уваровъ, ib., табл. XV.
[3]) Гр. Уваровъ. ib., табл. XVI.
[4]) Garrucci. 153, 1.

11) *Призваніе апостоловъ Петра и Андрея.* Эта сцена (ев. Мѳ. IV, 18—22, Мрк. I, 16—20) неизвѣстна въ древне-христіанскомъ искусствѣ, а въ ранне-византійскомъ появляется, повидимому, лишь съ VI в. и притомъ именно въ равеннскихъ мозаикахъ [1]).

Въ мозаикѣ видимъ справа берегъ, на которомъ стоитъ Христосъ, благословляя двуперстно, и смотря en face, какъ и стоящій рядомъ съ нимъ юный апостолъ. Слѣва видно озеро, занимающее большую часть мозаики; на немъ лодка; въ ней стоитъ Петръ, вытягивающій сѣть и смотрящій на Христа, и сзади него Андрей, управляющій лодкой и смотрящій также на Христа.

Оба апостола, безъ нимбовъ (какъ и юный спутникъ Христа во всѣхъ сценахъ); они въ безрукавной рубашкѣ—эксомидѣ. Фигуры обоихъ апостоловъ весьма типичны; переданы именно въ томъ типѣ, какой усвоенъ имъ въ византійскомъ искусствѣ, особенно въ памятникахъ V—VI в.



26. Благословеніе хлѣба и рыбы.

И самая композиція сцены воспроизводится весьма близко въ памятникахъ поздневи зантійскаго искусства, напр., въ миніатюрахъ рукописи Григорія Богослова Пар. Нац. библ. и др. [2]).

12) *Чудесное насыщеніе народа* (рис. 26), или, вѣрнѣе, благословеніе хлѣба и рыбы (согласно св. Мѳ. XIV, 13—21 и пар.) изображено въ мозаикѣ въ переводѣ, весьма обычномъ въ барельефахъ саркофаговъ IV в. (напр., Garrucci, 358, 3; 378, 2), и повторяющемся въ памятникахъ ранне-византійскаго искусства, напр., барельефахъ кресла еп. Максиміана

---

[1]) Что было изображено въ мозаикахъ Неаполитанской крещальни — чудесный-ли ловъ рыбы (ев. Луки, V, 1—11), или призваніе апостоловъ—трудно сказать—мозаика полуразрушена: Христосъ стоитъ на берегу; за нимъ скала; море наполнено рыбами; плыветъ черепаха. На водѣ лодка съ веслами, а въ лодкѣ обнаженная фигура (Д. В. Айналовъ, о. с., 143).

[2]) Fleury, L'Evangile, pl. XLI; Н. В. Покровскій, Евангеліе, 238—239. Отмѣтимъ здѣсь указанную нами уже въ другомъ мѣстѣ неправильность пониманія Флёри сходной по композиціи сцены въ миніатюрахъ пурпурнаго кодекса Мюнхенской библ. (№ 23631): явленіе Христа ученикамъ на Тиверіадскомъ озерѣ онъ принимаетъ за призваніе апостоловъ. Миніатюры указанной рукописи, какъ мы предполагали — копія съ византійскаго оригинала VI в. как го-нибудь иллюстрированнаго кодекса евангелія, не дошедшаго до насъ. См. нашу статью «Миніатюры пурпурнаго кодекса Мюнхенской библіотеки», отд. отт. изъ «Арх. изв. и замѣт.» 1894, № 3, 6—7.

(Garrucci, 419, 1) [1]) и поздне-византійскаго, напр., въ миніатюрахъ лицевой минеи ризницы Сіонскаго собора въ Тифлисѣ, XI в. [2]).

Христосъ, стоя въ центрѣ и смотря en face, держитъ протянутыя руки въ благословеніи надъ хлѣбами и рыбами, которые лежатъ на покрытыхъ гиматіемъ рукахъ у апостоловъ Андрея (слѣва отъ Христа) и Іакова (можетъ быть, Филиппа справа); послѣдніе стоятъ по обѣимъ сторонамъ Христа; вмѣстѣ съ ними, но ближе къ Христу стоятъ слѣва Петръ, справа Іоаннъ. Такое же число апостоловъ и въ барельефахъ кресла еп. Максиміана, только здѣсь они подымаютъ вверхъ въ изумленіи правую руку, а въ мозаикѣ ихъ рукъ не видно. Всѣ апостолы безъ нимбовъ. Типы апостоловъ —Петра, Андрея, Іоанна переданы близко къ типамъ, извѣстнымъ въ другихъ же равеннскихъ и византійскихъ памятникахъ. Отмѣтимъ, что описываемая сцена несомнѣнно имѣетъ евхаристическое значеніе, какъ и въ древне-христіанскихъ памятникахъ [3]).

13) *Собраніе остатковъ хлѣба*, или чудо на бракѣ въ Канѣ Галилейской.

Что было здѣсь изображено—теперь трудно рѣшить, такъ какъ мозаика въ значительной части реставрирована: Христосъ отъ груди, ученикъ отъ головы и заново сдѣланы служитель и корзины.

Чіампини видѣлъ здѣсь собраніе остатковъ хлѣба, что на саркофагахъ изображается такъ: шесть корзинъ стоятъ у ногъ Христа, благословляющаго хлѣбъ и рыбы (Garrucci, 312, 1; 313, 3 и др.); но рисунокъ къ его тексту представляетъ чудо на бракѣ въ Канѣ: Христосъ прикасается жезломъ къ одному изъ пяти сосудовъ, стоящихъ у его ногъ; стоящій напротивъ слуга выливаетъ воду изъ сосуда, который у него на плечѣ [4]).

Описаніе сценъ, представленныхъ на правой сторонѣ, начинаемъ въ порядкѣ ихъ слѣдованія отъ алтаря къ дверямъ.

14) *Тайная Вечеря*—изображена въ мозаикѣ въ исторической, византійской композиціи, извѣстной не ранѣе IV—V в., сходной съ той, что имѣется въ барельефѣ Миланскаго диптиха (Garrucci, 455), миніа-

---

[1]) Въ миніатюрахъ ев. Рабулы Христосъ благословляетъ лишь рыбы, лежащія на рукахъ у одного ученика. Ту же сцену можно видѣть въ барельефѣ Миланскаго диптиха: хлѣбы—въ видѣ вѣнцовъ; Христосъ сидѣлъ на шарѣ (Garrucci, 455).

[2]) Н. П. Кондаковъ, Опись памятниковъ, 168.

[3]) См. объясненіе у Кирилла Александр. Migne, Patr. gr. 73, 459. Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 80.

[4]) Vetera Monum., II, 98, tav. XXVII.

тюрахъ Россанскаго ев. [1]), и въ болѣе позднихъ византійскихъ памятникахъ, какъ, напр., евангеліи Императорской Публичной библіотеки, № 21, VIII—IX в. [2]).

Какъ извѣстно, ни въ живописи катакомбъ, ни въ барельефахъ саркофаговъ нѣтъ историческаго изображенія Тайной Вечери, но въ нихъ имѣются изображенія разнаго рода трапезъ, которыя могли послужить образцомъ при составленіи композиціи Тайной Вечери въ византійскомъ искусствѣ [3]). По образцу такого рода образовъ и въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго, и въ другихъ современныхъ памятникахъ, представленъ полукруглый столъ съ обходящимъ вокругъ него ложемъ (sigma), на которомъ согласно преданію, какъ въ триклиніи [4]), возлежитъ Христосъ съ одиннадцатью апостолами. Столъ покрытъ скатертью, украшенной спереди вышивками; на немъ хлѣбы по краямъ и въ центрѣ блюдо съ двумя большими рыбами, отмѣчающими въ сценѣ ея евхаристическое значеніе.

Число 11 апостоловъ, очевидно, согласно ев. Іоанна (XIII гл.): Іуда отсутствуетъ. Выбранъ моментъ бесѣды Христа съ учениками послѣ его ухода [5]).

То же число учениковъ и въ миніатюрахъ евангелія Рабулы— въ сценѣ причащенія Христомъ этихъ учениковъ (Garrucci, 137, 2) Христосъ возлежитъ слѣва на первомъ мѣстѣ, занимая все ложе; смотритъ en face; на противуположной сторонѣ въ сходномъ положеніи одинъ изъ учениковъ; рядомъ съ Христомъ Петръ. Фигуры тѣсно прижаты одна къ другой съ наклономъ головы влѣво.

Типъ Христа, начиная съ этой сцены, какъ уже было сказано ранѣе, не юный, идеальный, а возмужалый, историческій.

15) *Христосъ и ученики въ Геѳсиманскомъ саду* (рис. 27). Изображеніе сцены встрѣчаемъ въ равеннской мозаикѣ впервые. Въ то время, какъ въ миніатюрахъ Россанскаго кодекса изображенъ моментъ молитвы Христа въ саду и упрека тремъ ученикамъ [6]), здѣсь послѣдующій моментъ—бесѣды Его со всѣми учениками послѣ молитвы, предъ приходомъ Іуды (Мѳ. XXVI; Лк. XIV, 41). Представлена гористая мѣстность. На заднемъ фонѣ шесть небольшихъ холмовъ съ растущими

---

[1]) Усовъ, Соч., II, рис. 5, стр. 41.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Исторія визант. иск., 133.

[3]) Н. В. Покровскій, Евангеліе, 269.

[4]) Паломникъ Ѳеодосій разсказываетъ о четырехъ ложахъ, видѣнныхъ имъ, и на которыхъ возлежалъ Господь среди апостоловъ; на каждомъ помѣщается по три человѣка. О мѣстонахожденіи св. земли VI в. (И. В. Помяловскій, Прав. Пал. Сбор., вып. 28, Спб., 1891, 17).

[5]) Dobbert, Repert. für Kunstwis. XIV, 184—185.

[6]) Усовъ, Соч., II, рис. 4, стр. 44.

на нихъ масличными деревьями; Христосъ стоитъ на возвышеніи, en face, поднявъ правую руку вверхъ открытой ладонью впередъ. По сторонамъ его въ живописныхъ группахъ—по три—(фигуры съ пирамидальнымъ построеніемъ, особенно слѣва отъ зрителя) сидятъ 11 апостоловъ: шесть справа отъ него и пять слѣва; они не смотрятъ на Христа, но бесѣдуютъ другъ съ другомъ, выражая различнымъ образомъ свои чувства: одни протягиваютъ руки впередъ, другіе касаются рукою подбородка (жестъ печали), третьи, укутавшись въ гиматіи, сидятъ, поникнувъ головой. Сцена происходитъ, видимо, у подошвы Елеонской горы—въ одномъ изъ садовъ [1]) селенія Геѳсиманіи.

Изображеніе того же сада встрѣчается, кромѣ равеннской мозаики, на нѣкоторыхъ древне - христіанскихъ и византійскихъ памятникахъ (диптихъ изъ собранія Тривульчи, миніат. сирійскаго ев. VI в. Лавренц. библ., ампула соб. Монцы и др. [2]).

27. Христосъ и ученики въ Геѳсиманскомъ саду.

16) *Преданіе Христа Іудой* (цѣлованіе). Этой сценой открывается въ мозаикахъ исторія собственно страстей Христа (рис. 28).

Изображеніе страстей Христовыхъ, какъ извѣстно, является въ памятникахъ христіанскаго искусства сравнительно поздно, не ранѣе IV в., и количество сюжетовъ, образующихъ „исторію страстей“ въ памятникахъ IV—VI вв., не велико. Такимъ образомъ въ барельефахъ саркофаговъ извѣстны, главнымъ образомъ, сцены: Христосъ предъ Пилатомъ, умывающимъ руки, несеніе креста; въ барельефахъ диптиховъ, дверей (ц. св. Сабины), миніатюрахъ евангелій—тѣ же сцены, Распятіе и нѣкоторыя другія.

Мозаики церкви св. Аполлинарія Новаго сравнительно съ указанными памятниками представляютъ наиболѣе полную исторію страстей, хотя въ нихъ и отсутствуетъ Распятіе.

Нѣкоторыя изъ сценъ въ равеннской мозаикѣ являются, повидимому, впервые

Цѣлованіе Іуды—извѣстно уже въ барельефахъ саркофаговъ, но въ весьма простой композиціи: и Христосъ, и Іуда—оба юные—обнимаются; сзади нихъ видна третья фигура—апостола (Garrucci, 333, 1;

[1]) И. В. Помяловскій, Прав. Палест. Сбор., вып. 20, 77.
[2]) Garrucci, 449, 2; 39, 1; 434, 1.

352, 4). Въ сирійскихъ миніатюрахъ евангелія Рабулы композиція близка къ этой: та же группа Христа и Іуды, но по сторонамъ Христа еще по воину, держащему факелъ и копье (Garrucci, 138, 1).

Въ равеннской мозаикѣ группа Христа и Іуды въ центрѣ; справа группы воиновъ и іудеевъ; одинъ изъ нихъ съ мечемъ протягиваетъ руку, чтобы схватить его; слѣва группа апостоловъ скорбящихъ; впереди Петръ вынимаетъ мечъ. Христосъ смотритъ поверхъ Іуды, въ покойной позѣ, а Іуда въ порывистой, съ упорно уставленнымъ взоромъ. Группа исполнена экспрессіи. Воины, приблизительно въ такомъ же костюмѣ, что на слугахъ или воинахъ въ миніатюрахъ Вѣнской библіи V в. [1]). Это — короткая, подпоясанная рубашка (краснаго и голубого цвѣта), и на ногахъ высокіе сапожки (въ видѣ чулокъ).

Въ болѣе позднихъ византійскихъ памятникахъ группировка лицъ въ описанной сценѣ, приблизительно, та же; народъ, воины образуютъ вокругъ центральной группы полукругъ [2]).

28. Преданіе Христа Іудой.

17) *Шествіе Христа на судъ.* Слѣдующая сцена является непосредственнымъ продолженіемъ предыдущей. Это—шествіе Христа изъ Геѳсиманскаго сада на судъ къ Каіафѣ и первосвященникамъ. (Мѳ. XXVI, 57; Мрк., XIV, 53; Лк. XXII, 54; Іоанна, XVIII, 12).

Христа, изображеннаго, какъ и во всѣхъ сценахъ, болѣе высокимъ, чѣмъ остальныя лица, съ протянутыми впередъ руками—ведутъ, съ одной стороны, два іудея, престарѣлыхъ, а съ другой — три молодыхъ; всѣ одѣты въ одинъ и тотъ же костюмъ, въ нижнюю тунику, далматику и пенулу.

Сцена эта здѣсь является впервые.

18) *Христосъ предъ синедріономъ* (Мѳ. XXVI, 59; Мрк. XIV, 55; Лк. XXII, 52). Синедріонъ составляютъ три старца, первосвященника, сидящихъ на престолѣ подъ портикомъ [3]), съ помостомъ. Смотря en face, въ строгомъ величіи, они лишь руками выражаютъ свое участіе въ дѣйствіи, происходящемъ въ описываемой сценѣ. Предъ ними,

[1]) Hartel und Wickhoff, Taf. XXXVI.

[2]) Ев. Парижск. Нац. библ. № 74 (Fleury, L'Evangile, pl. 78, 1); ев. Suppl. № 27 (Н. В. Покровскій, Евангеліе, рис. 144).

[3]) Видна лишь передняя часть на двухъ колоннахъ коринѳскаго ордена.

но сбоку, т.-е. влѣво отъ зрителя, стоитъ Христосъ: онъ бесѣдуетъ съ старѣйшинами, двуперстно благословляя; смотритъ онъ, однако, не на нихъ, а en face. Сзади него два іудея, изъ которыхъ лишь одинъ—старый—виденъ весь на первомъ планѣ; это—два лжесвидѣтеля; оба въ цвѣтныхъ костюмахъ—бѣлой далматикѣ и красной пенулѣ.

Замѣчательны типы и костюмъ старѣйшинъ. По вѣрному замѣчанію Д. В. Айналова [1]), эти старѣйшины имѣютъ ближайшее сходство съ жрецами въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ (въ сценѣ Срѣтенія — на тріумфальной аркѣ, и съ Мельхиседекомъ въ мозаикѣ средняго нефа). И здѣсь, какъ и тамъ — старцы съ сѣдыми назорейскими волосами и съ сѣдой округлой бородой; это—типъ передающій въ общей схемѣ античную маститую голову. И здѣсь, и тамъ костюмъ ихъ одинъ и тотъ же: бѣлые хитоны съ узкими черными полосами, и наплечія (эпомиды) [2]), обшитыя по краямъ широкой черной полоской и на груди застегнутыя круглой съ перлами фибулой; на ногахъ высокая съ повязками обувь.

29. Предсказаніе отреченія Петра.

Описанный костюмъ, неизвѣстный въ памятникахъ до V в., встрѣчается въ памятникахъ позднебизантійскаго искусства, напр., въ мозаикахъ церкви Кахріе-Джами въ Константинополѣ, у первосвященниковъ іерусалимскаго храма—въ сценахъ принесенія младенца Маріи Іоакимомъ — этимъ первосвященникамъ [3]) и врученія однимъ изъ нихъ Богородицѣ пурпурной шерсти [4]) (на основаніи протоевангелія Іакова).

19) *Предсказаніе отреченія Петра* (рис. 29), изображенное вслѣдъ за описанной выше мозаикой, повидимому, занимаетъ не соотвѣтствующее по порядку мѣсто, такъ какъ, извѣстно, оно было сдѣлано—по однимъ евангеліямъ (Мѳ. XXVI, 30—35; Мрк. XIV, 26—31) на горѣ Елеонской — до моленія въ саду Геѳсиманскомъ, а по другимъ (Лк. XXII, 33—34; Іоаннъ XIII, 36—38)—на Тайной Вечери. Но такое помѣщеніе сцены можетъ быть и первоначальнымъ, такъ какъ, по

---

[1]) О. с., 79 и 85.

[2]) Въ римской мозаикѣ наплечія у нихъ синія.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Мозаики Кахріе-Джамиси, Одесса, 1881, 31, табл. X.

[4]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 187, табл. 39.

содержанію, она соединена, какъ предшествующій моментъ, со слѣдующею за тѣмъ сценою самого отреченія.

Изображеніе предсказанія отреченія Петра—одно изъ довольно часто встрѣчающихся въ барельефахъ саркофаговъ (IV в.) въ композиціи довольно однообразной, но являющейся какъ бы въ двухъ переводахъ.

Юный Христосъ обращается съ двуперстнымъ благословеніемъ (или простирая ладонь) къ Петру, который, стоя напротивъ него, протягиваетъ палецъ правой руки къ губамъ, или ко лбу; между ними, у ногъ ихъ, стоитъ пѣтухъ (Garrucci, 313, 1, 3; 315, 2; 316, 4 и др.).

Это одинъ переводъ. Другой отличается отъ перваго лишь тѣмъ что пѣтухъ стоитъ не на землѣ, а на особой колонкѣ, какъ какое-нибудь произведеніе искусства—между ними, или сзади Петра. Укажемъ, напр., на изображеніе въ барельефѣ извѣстнаго Латеранскаго саркофага, гдѣ пѣтухъ стоитъ на колонкѣ іоническаго ордена (Garrucci, 323, 5). Съ такимъ помѣщеніемъ на особой колонкѣ изображенъ пѣтухъ и въ памятникахъ ранне-византійскаго искусства, напр., въ барельефахъ дверей церкви св. Сабины (Garrucci, 499, 7). Чѣмъ обусловлено помѣщеніе здѣсь пѣтуха и при томъ на колонкѣ, когда отреченіе еще не произошло? Очевидно, что пѣтухъ на колонкѣ здѣсь лишь, какъ воспоминаніе объ отреченіи, совершившемся позже, послѣ пѣнія пѣтуха. Нужно полагать, что такого рода колонка съ пѣтухомъ могла находиться въ Іерусалимѣ, въ воспоминаніе объ отреченіи Петра, и ее-то ввели въ композицію и предсказанія отреченія Петра, и самого отреченія.

Въ Римѣ предъ Латеранской базиликой находился нѣкогда бронзовый пѣтухъ на порфировой колонкѣ [1]), вѣроятно, въ подражаніе подобной колонны, которая могла быть въ Іерусалимѣ. Изображеніе послѣдней, какъ замѣчательнаго памятника, представлявшаго интересъ для вѣрующихъ, полагаемъ, возможно видѣть въ барельефѣ Брешіанской липсанотеки, гдѣ она воспроизведена внѣ какой-нибудь сцены (Garrucci, 441). Такимъ образомъ, въ этой детали, отличающей одинъ переводъ изображеній отъ другихъ, возможно видѣть палестинское происхожденіе. Съ этой деталью изображено предсказаніе отреченія и въ равеннской мозаикѣ. Въ центрѣ, какъ бы у стѣны города на высокой четыреугольной колоннѣ стоитъ пѣтухъ. Справа Христосъ подходитъ къ колоннѣ и, двуперстно благословляя, бесѣдуетъ съ Петромъ, стоящимъ съ другой стороны. Замѣчательна фигура Петра (словно антич-

[1]) Berthier, La porte de S. Sabine à Rome, Fribourg, 1892, 64. Pératé, Note sur le group de Panéas въ Mélanges d'archéol. et d'hist., V (1885), 312.

ная статуя) старца, обернувшаго гиматіемъ правую руку и поднявшаго лѣвую указательнымъ пальцемъ вверхъ (жестъ вниманія—чисто греческій). Сзади Христа юный апостолъ, въ изумленіи протягивающій правую руку впередъ.

20) *Отреченіе Петра* [1]) изображено съ весьма живой постановкой фигуръ, отмѣченныхъ чисто античной экспрессіей. На заднемъ фонѣ зданіе (дворецъ первосвященниковъ) съ окнами и дверью, завѣшенной завѣсой. У этихъ дверей стоитъ служанка (въ красномъ хитонѣ и коричневомъ гиматіи). Наклонившись впередъ въ сторону Петра, она спрашиваетъ его, протягивая руку въ двуперстномъ благословеніи, а лѣвой придерживая свою верхнюю одежду. Петръ въ порывистомъ шагѣ назадъ отрекается: правую руку поднялъ вверхъ, выставляя ее ладонью впередъ, а лѣвую, у груди, тоже выставляя ладонью впередъ. Фигура его въ высшей степени экспрессивна и не имѣетъ подобной себѣ въ современныхъ памятникахъ въ изображеніи той же сцены. На барельефѣ Брешіанской липсанотеки [2]) Петръ въ позѣ печалующагося (подпираетъ подбородокъ правой рукой, лѣвой поддерживаетъ конецъ гиматія); на извѣстной таблеткѣ Британскаго музея (Garrucci, 446, 1), онъ, сидя у огня, отрекаясь, простираетъ впередъ правую руку [3]).

21) *Раскаяніе Іуды* изображено въ мозаикѣ въ оригинальной композиціи. Представленъ храмикъ [4]) въ видѣ базилики съ двумя колоннами у входа, поддерживающими фронтонъ. Здѣсь стоитъ первосвященникъ-старецъ въ томъ же типѣ и костюмѣ, какъ въ сценѣ „Христосъ предъ синедріономъ". Сзади него видны три главы іудеевъ. Къ первосвященнику подходитъ Іуда—юный апостолъ и подаетъ кошелекъ; первосвященникъ, протягивая правую руку у груди, выражаетъ изумленіе, или отрицаніе.

Въ современныхъ памятникахъ сцена воспроизводится въ иной композиціи. Такъ на диптихѣ Миланскаго собора юный Іуда стоитъ лишь предъ однимъ старцемъ, подавая деньги на протянутыхъ и покрытыхъ гиматіемъ рукахъ (Garrucci, 450, 1); въ миніатюрахъ Россанскаго евангелія онъ передаетъ деньги въ той же позѣ двумъ первосвященникамъ, сидящимъ подъ киворіемъ (Усовъ, Соч., II, рис. 12).

22) *Христосъ предъ Пилатомъ* (рис. 30)—одна изъ сценъ исторіи страстей Христовыхъ, наиболѣе часто встрѣчающаяся въ барельефахъ

---

[1]) Мѳ. XXVI, 69—72; Мрк. XIV, 66—72; Лк. XXII, 55—61; Іоанна XVIII, 17—27.

[2]) Сзади Петра на колоннѣ пѣтухъ (Garrucci, 445).

[3]) Служанка съ двуперстнымъ благословеніемъ, сзади Петра на пилястрѣ пѣтухъ.

[4]) Іерусалимскій-ли это храмъ, или жилище жрецовъ—трудно сказать. Онъ имѣетъ ближайшее сходство съ зданіями въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore (Garrucci, 212).

древне-христіанскихъ саркофаговъ (Garrucci, 324, 2; 335, 3, 4 и др.). Въ этихъ барельефахъ преимущественно избирается моментъ омовенія рукъ Пилатомъ, какой изображенъ и въ равеннской мозаикѣ. Но въ послѣдней, сравнительно съ указанными барельефами, большое отличіе: композиція болѣе сложная, отмѣченная торжественнымъ характеромъ и въ нее привлечены детали несомнѣнно византійскаго происхожденія. Въ барельефахъ Пилатъ сидитъ на курульномъ креслѣ, или помостѣ, одѣтый въ римскій военный костюмъ съ вѣнкомъ на головѣ, а Христосъ, склонивъ голову, со свиткомъ въ рукѣ, окруженный двумя воинами, стоитъ предъ нимъ. Въ мозаикѣ Пилатъ сидитъ на роскошномъ тронѣ съ подножіемъ, одѣтый въ костюмъ, который встрѣчается въ памятникахъ византійскаго искусства и которымъ отличаются лица придворныя или имѣющія вообще высшій служебный чинъ (патриціи) [1]). Очевидно, какъ прокураторъ, и онъ одѣтъ подобно патриціямъ, въ длинную, спускающуюся до ногъ хламиду и бѣлый хитонъ съ нарукавниками, украшенный на плечѣ вышивкой, въ черные сапожки; хламида застегнута фибулой.

30. Христосъ предъ Пилатомъ.

За спинкой престола стоитъ его свита, на которой также хламиды съ фибулами (видна лишь верхняя часть туловища); крайній справа держитъ сосудъ съ водой, а служитель въ одной короткой рубашкѣ и длинныхъ сапогахъ, нагнувшись, держитъ предъ нимъ чашу для умовенія. Пилатъ—пожилая фигура съ коротко остриженными волосами, но съ римскимъ типомъ лица, протягивая обѣ руки вправо къ чашѣ, смотритъ влѣво, гдѣ стоитъ Христосъ. Фигура Христа особенно поражаетъ здѣсь строгимъ выраженіемъ лица, большой головой, съ широко открытыми глазами, округлой бородой, широкими мощными формами тѣла, болѣе высокимъ сравнительно съ другими фигурами ростомъ. Смотря строго предъ собой, онъ протягиваетъ немного впередъ правую руку, за которую его держитъ „первосвященникъ“ [2]); послѣдній правую руку протягиваетъ въ сторону Пилата; сзади него не воины, а іудеи, изъ которыхъ лучше всего видна фигура того, что приложилъ ко лбу

---

[1]) Примѣры будутъ указаны при описаніи мозаикъ церкви св. Виталія.

[2]) См. сцену «Христосъ предъ синедріономъ».

руку, какъ бы клянясь (можетъ быть, особый жестъ, въ данномъ случаѣ передача словъ: „кровь его на насъ“).

Почти въ тождественной композиціи воспроизведена сцена въ барельефахъ Брешіанской липсанотеки (только перестановка группъ: Христосъ справа, Пилатъ слѣва): тотъ же тронъ, тотъ же византійскій костюмъ на Пилатѣ, на его свитѣ (всѣ четыре фигуры ея ясно видны во весь ростъ); только Пилатъ не поворачивается въ сторону Христа, около котораго два воина (Garrucci, 445). Въ миніатюрахъ Россанскаго кодекса [1]) выбранъ иной моментъ—самого суда, но и тутъ, что̀ особенно любопытно, и Пилатъ, и свита его въ византійскихъ костюмахъ: хламиды съ табліонами; Христосъ въ типѣ, почти тождественномъ типу въ равеннской мозаикѣ.

23) *Шествіе къ Голгоѳѣ.* Изображеніе этой сцены извѣстно въ барельефахъ саркофаговъ лишь въ единственномъ примѣрѣ, именно на саркофагѣ Латеранскаго музея, но въ весьма простомъ переводѣ: всего двѣ фигуры — Симона Киринеянина (юноши въ короткой рубашкѣ), несущаго на плечѣ крестъ, и воина, сопровождающаго его (Garrucci, 350, 1); затѣмъ на таблеткѣ изъ слоновой кости Британскаго музея (V в.), гдѣ крестъ несетъ уже юный Христосъ, уходящій отъ Пилата, умывающаго руки; Христа сопровождаетъ воинъ, положивъ руку на его спину. Въ мозаикѣ сцена осложнена. Христа (въ томъ же типѣ, что въ предыдущей сценѣ) сопровождаетъ слѣва служитель (или воинъ) въ голубой рубашкѣ, держащій его, повидимому, за руку, а справа Симонъ въ красной рубашкѣ, несущій длинный крестъ. Сзади воина старецъ „первосвященникъ“, и еще два іудея. Христосъ простираетъ впередъ руки. Впереди же, въ концѣ сцены, виденъ Голгоѳскій холмъ, извѣстный по изображеніямъ въ памятникахъ искусства и по описаніямъ паломниковъ. Небольшая величина его и форма объясняется послѣдними. Такъ, Іеронимъ называетъ Голгоѳу „tumulus Adam“, Бордосскій путникъ „monticulus“, Евхерій — „rupes“ — скала; послѣдняя и именно небольшой формы воспроизведена въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ. Важно отмѣтить, что крестъ, который держитъ Симонъ, весьма близокъ по формѣ къ изображенному въ только что названной мозаикѣ, и въ другихъ памятникахъ, при изображеніи креста повторяющихъ болѣе или менѣе близко одинъ и тотъ же образецъ, т.-е. тотъ крестъ, который находился на Голгоѳѣ, въ IV—V в. [2]).

24) *Воскресеніе Христа* (жены у Гроба). Древне-христіанское

---

[1]) Усовъ, Соч., II, рис. 11.

[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., 43, 51.

искусство, правда, лишь въ немногихъ памятникахъ-барельефахъ саркофаговъ IV — V в., и ранне-византійское искусство не знаетъ иного перевода изображенія Воскресенія Христа, какъ именно подъ видомъ явленія св. женъ ко Гробу Господню, у котораго ангелъ возвѣщаетъ имъ о Воскресеніи Христа. По общепринятому мнѣнію, искусство, не изображая самого момента Воскресенія Христа, окутывало его той же таинственностью, какою оно окутано въ каноническихъ евангеліяхъ [1]). Но, если оно въ силу этой причины не изображало самаго момента воскресенія, то почему вмѣсто него изображало пришествіе св. женъ ко Гробу? Причина этого лежитъ, какъ намъ кажется, въ обрядахъ, службахъ, связанныхъ съ Воскресеніемъ Христа и совершавшихся въ Палестинѣ. Намъ извѣстно, по описанію паломницы IV в., какая служба совершалась въ день Воскресенія въ Іерусалимѣ... „Въ день воскресный,—разсказываетъ паломница,—послѣ перваго пѣнія пѣтуховъ, епископъ въ Воскресеніи (т.-е. Anastasis, церкви, сооруженной на мѣстѣ Воскресенія Христа) читаетъ мѣсто о воскресеніи Господа, какъ это дѣлается по воскреснымъ днямъ во весь годъ“ [2]). Чтеніе евангельскаго разсказа о воскресеніи Христа, т.-е. о пришествіи женъ ко Гробу, на самомъ мѣстѣ воскресенія, гдѣ была сооружена Константиномъ церковь—вотъ чѣмъ чествовалась память о Воскресеніи. Въ этомъ чествованіи художникъ и нашелъ матеріалъ для изображенія самого событія, для иконографіи Воскресенія Христа: онъ изображаетъ свв. женъ у Гроба Господня въ бесѣдѣ съ ангеломъ; Гробъ же этотъ воспроизводитъ по образцу той церкви, которая была воздвигнута на мѣстѣ воскресенія Константиномъ. Паломникамъ святой земли, какъ извѣстно, показывались и Гробъ Господень, и мѣсто, гдѣ произошло явленіе женъ мѵроносицъ и даже „двери мѵроносицъ“ [3]). Понятно, такимъ образомъ, что матеріаломъ для образа Воскресенія художнику могли послужить, кромѣ текста евангелія, и самые памятники и предметы, находившіеся на мѣстѣ воскресенія Христа.

Уже въ барельефахъ саркофаговъ, напр., миланскаго (IV—V в.) видимъ свв. женъ у высокаго круглаго зданія съ остроконечной крышей и съ одной высокой дверью; надъ послѣдней ангелъ на облакѣ. Затѣмъ ангела, двухъ женъ у гроба Господня, имѣющаго круглую

---

[1]) Въ послѣднихъ, какъ извѣстно, нѣтъ точнаго указанія на то, какъ воскресъ Христосъ.

[2]) Peregrinatio ad loca sancta, изд. И. В. Помяловскимъ въ Прав. Палест. Сбор., т. VII, вып. 2, 147.

[3]) В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія о Іерусалимѣ, 38.

форму (съ тѣми или иными отличіями), находимъ въ барельефахъ различныхъ таблетокъ изъ слоновой кости, напр., Тривульчи—IV—V в. (Garrucci, 449, 2), Британскаго музея—V в. (Garrucci, 446, 3), Миланскаго собора V—VI в. (Garrucci, 450, 2), Мюнхенскаго музея V—VI в. (Garrucci, 459, 4), Ливерпульскаго VII—VIII в. (Garrucci, 459, 3); въ сирійскомъ евангеліи Рабулы и на многочисленныхъ ампуллахъ изъ Палестины, хранящихся въ ризницѣ Монцскаго собора. Находящіяся на этихъ ампуллахъ надписи: ANECTIO (ω) KVPVOC (Garrucci, 434, 2, 6), ANECTH (Garrucci, 437, 7) ясно указываютъ, что подъ вышеуказанными изображеніями разумѣлось именно Воскресеніе Христа.

Разборъ изображеній Гроба Господня въ памятникахъ ранневизантійскаго искусства, сдѣланный Д. В. Айналовымъ [1]), привелъ его къ установленію въ нихъ двухъ группъ: одни представляютъ его совершенно круглымъ, въ формѣ ротонды; другія съ четыреугольнымъ основаніемъ внизу и вновь съ ротондой вверху; но какъ тѣ, такъ и другія изображенія „указываютъ не на фантастическое зданіе, а на копированіе опредѣленнаго оригинала (т.-е. зданія Гроба Господня), то въ болѣе роскошныхъ, то въ болѣе простыхъ формахъ". Круглая же форма указаннаго зданія опредѣляется и древними писателями, и паломниками, напр., анонимнымъ бревіаріемъ, Іеронимомъ, Аркульфомъ [2]).

31. Воскресеніе Христа (жены у гроба).

Въ равеннской мозаикѣ (рис. 31) въ центрѣ поля, занятаго изображеніемъ сцены, помѣщено зданіе Гроба Господня въ видѣ небольшой ротонды съ купольной крышей; она покоится на базѣ съ двумя ступеньками; колонки кругомъ обходятъ зданіе; у открытой двери виденъ камень, отваленный отъ гроба. Слѣва на каменистомъ небольшомъ возвышеніи сидитъ ангелъ въ бѣлыхъ одеждахъ, съ жезломъ, въ свѣтло-голубомъ нимбѣ, двуперстно благословляя. Справа двѣ жены въ одеждахъ, въ которыхъ изображается Богородица, подходя къ гробницѣ, протягиваютъ

---

[1]) Детали палестинской архитектуры и топографіи въ памятникахъ христіанскаго искусства (отд. отт. изъ Сообщ. Прав. Пал. Общ., 1895), 15.

[2]) Tobler, Itinera et descriptiones Terrae Sanctae, Genevae, 1877, 58, 32. (Д. В. Айналовъ, ibid., 15). Delpit, Essai sur les anciens pèlerinages à Jerusalem suivi du texte du pèlerinage d'Arculphe, Paris, 1870, 310.

въ изумленіи правую руку впередъ. Такое симметричное расположеніе съ одной стороны—сидящаго ангела, и съ другой—стоящихъ женъ мы находимъ почти во всѣхъ изображеніяхъ на ампуллахъ Монцы (Garrucci, 433, 8; 434, 1 и др.). Наиболѣе сходную форму Гроба Господня съ изображенной въ равеннской мозаикѣ мы видимъ въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ [1]), въ миніатюрѣ евангелія Рабулы [2]).

Такимъ образомъ, зависимость изображенія въ равеннской мозаикѣ отъ восточныхъ образцовъ, палестинскихъ, какъ и множества другихъ памятниковъ, въ данномъ случаѣ несомнѣнна.

25) *Явленіе Христа ученикамъ на пути въ Эммаусъ*—одна изъ рѣдкихъ сценъ въ памятникахъ ранне-византійскаго искусства. Представленъ Христосъ обычнаго типа и въ обычномъ костюмѣ, идущій влѣво и двуперстно благословляющій. Съ той и другой стороны его по апостолу, или же ученику, но въ обычномъ для іудеевъ костюмѣ, т.-е. въ хитонѣ (бѣломъ) и пенулѣ (коричневой и красной); лѣвая рука у нихъ скрыта подъ пенулой, а правую они въ изумленіи протягиваютъ въ сторону. Слѣва видна скала съ башней на ней. Для замѣщенія пространства фигуры отдѣлены одна отъ другой.

26) *Явленіе Христа апостоламъ* по воскресеніи — также одна изъ рѣдкихъ сценъ въ памятникахъ ранне - византійскаго искусства. Христосъ стоитъ въ центрѣ, держа правую руку у груди. Слѣва отъ него Петръ, Андрей изумляющійся и другіе четыре апостола; слѣва пять апостоловъ; всѣ они юные; изъ нихъ одинъ (Ѳома) наклоняется предъ Христомъ, простирая впередъ руки, покрытыя гиматіемъ [3]).

При недостаткѣ для всѣхъ фигуръ мѣста, имъ, однако, придано движеніе.

Итакъ, мы разсмотрѣли всѣ изображенія евангельскихъ сценъ. Объ особенностяхъ композицій, стиля было сказано по поводу каждаго отдѣльно. Къ сказанному прибавимъ лишь слѣдующее:

Христосъ во всѣхъ сценахъ изображается лицомъ къ зрителю, но тѣлу приданъ легкій поворотъ въ сторону. Верхняя одежда свѣшивается съ лѣваго плеча, проходитъ подъ правой рукою, и или пе-

---

[1]) Д. В. Айналовъ, О. с., 58, рис. 7.

[2]) Fleury, L'Evangile, pl. 93.

[3]) Вслѣдствіе плохой фотографіи, которой пользовались и Флёри, и Гарруччи—детали этой сцены у обоихъ издателей ея—неодинаковы. По Флёри (L'Evangile, II, 293) Христосъ среди десяти апостоловъ; по Гарруччи (Storia, IV, 59) среди одиннадцати и при томъ держитъ въ лѣвой рукѣ двѣ рыбы, каковыя и дѣйствительно переданы въ его рисункѣ, но каковыхъ не видно ни у Флёри (pl. XCVI, 3), ни въ фотографіи Риччи (№ 127).

рекинута чрезъ лѣвую, или закинута на лѣвое плечо концомъ — мотивы античной драпировки.

Общій характеръ изображеній напоминаетъ всего болѣе барельефы, какъ полагалъ и Рихтеръ; они—какъ бы копія съ барельефовъ какихъ-нибудь дверей, вродѣ дверей церкви св. Сабины въ Римѣ; на эту копію съ рѣзьбы въ деревѣ указываютъ: способъ представленія холмиковъ, являющихся часто въ сценахъ въ качествѣ пейзажа, орнаментъ съ овами, тянущійся по низу, словно высѣченный стамескою, сухость складокъ. Но, конечно, мозаики могли быть и не непосредственною копіей барельефовъ; оригиналомъ для нихъ могли служить миніатюры или мозаики, созданыя уже подъ вліяніемъ изображеній въ барельефахъ.

Рихтеръ (О. с., 52—53) вѣрно подмѣтилъ особенность мозаики въ шаблонной симметріи, но почему онъ не находитъ, будто бы, этого въ византійскомъ искусствѣ, гдѣ она играетъ свою роль, какъ и въ ирландскихъ миніатюрахъ — не понятно. Уже ранѣе эта симметрія отмѣчалась нами, напр., въ мозаикахъ Галлы Плацидіи (композиція съ Добрымъ Пастыремъ); она же извѣстна въ многочисленныхъ примѣрахъ въ византійскихъ памятникахъ — въ миніатюрахъ рукописей, въ мозаикахъ и др.

О типѣ Христа, его двойственности, о восточномъ происхожденіи его, объ его костюмѣ говорилось ранѣе по поводу образа Христа нижняго пояса. Послѣ сказаннаго выставляемое Рихтеромъ (О. с., 62) положеніе, что въ историческомъ типѣ Христа черты: согнутый носъ, бѣлокурые волосы, полная борода—не римскаго и не греческаго типа, а германскаго, не можетъ быть принято за правильное. Самая мысль о какомъ-то готѳскомъ типѣ Христа въ византійскихъ мозаикахъ (самъ Рихтеръ [1]) для многихъ деталей мозаикъ признаетъ византійское происхожденіе, напр., типъ юнаго Христа въ сценахъ чудесъ, его одежды, и др.)—странна и ни на чемъ не основана.

Въ мозаикахъ, начиная съ преданія Іуды, сравнительно съ предыдущими, видна общая перемѣна и въ композиціяхъ, болѣе обильныхъ лицами, и въ типахъ, и въ драпировкѣ. Для этихъ мозаикъ, быть можетъ, были иные оригиналы.

Портретъ Юстиніана. Въ одномъ изъ боковыхъ придѣловъ церкви св. Аполлинарія Новаго хранится вдѣланный въ стѣну мозаичный портретъ имп. Юстиніана, снятый, вѣроятно, съ фасада церкви, гдѣ, какъ упоминалось раньше, онъ находился на ряду съ портретомъ еп. Аньелла.

---

[1]) О. с., 49.

Мы возвратимся къ нему позже—при описаніи мозаики въ церкви св. Виталія (выходъ имп. Юстиніана со свитой).

Подводя итоги наблюденіямъ надъ мозаиками церкви св. Аполлинарія Новаго, мы видимъ, что въ нихъ встрѣчаются декоративныя свойства, типы и композиціи византійскаго стиля. Такъ, для всѣхъ изображеній золотые фоны, человѣческія фигуры смотрятъ en face при постановкѣ ихъ въ профиль; типы святыхъ дѣвъ и ихъ костюмы — византійскіе; типы Христа въ нижнемъ и верхнемъ поясѣ, Богородицы—византійскіе; таковы же типы апостоловъ и пророковъ средняго пояса. Сценамъ чудесъ и страстей верхняго пояса — въ способѣ компановки ихъ, во многихъ деталяхъ, находятся ближайшія аналогіи въ византійскихъ памятникахъ; въ частности—нѣкоторыя детали, а равно цѣлыя иконы (напр., Воскресеніе Христа)—палестинскаго происхожденія.

Но на ряду съ этими особенностями византійскаго искусства, или школы, въ тѣхъ же мозаикахъ наблюдаются особенности римской школы. Это — типы святыхъ нижняго пояса, подборъ послѣднихъ и св. дѣвъ изъ числа почитаемыхъ въ римскихъ церквахъ. Съ особенностями той же школы мы встрѣчались ранѣе и въ другихъ мозаикахъ (отчасти въ апостолахъ Православной крещальни, въ Лаврентіи усыпальницы Галлы Плацидіи). Очевидно, что равеннскія мозаики, какъ увидимъ отчасти и далѣе, нельзя разсматривать, какъ памятники собственно одной византійской школы; мастера, создававшіе ихъ, пользовались, можно полагать, образцами и римской школы, и византійской, отдавая, однако, въ большей части предпочтеніе послѣдней.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Церковь св. Виталія.

32. Церковь св. Виталія.

Церковь св. Виталія построена, по свидѣтельству Аньелла [1]), въ архіепископство Екклесія (521 — 532) нѣкіимъ Юліемъ Аргентаріемъ и освящена въ 547 г. еп. Максиміаномъ, какъ свидѣтельствуетъ надпись, имъ приводимая [2]).

Посвященіе церкви въ честь св. Виталія объясняется высокимъ почитаніемъ послѣдняго, притомъ не въ одной только Равеннѣ, а на всемъ Западѣ [3]), какъ равеннскаго мученика, дѣти котораго Гервасій и Протасій, также были прославлены, какъ мученики [4]), По преданію, сохраненному у Рубея (lib. 3, ann. 520), церковь выстроена Юстиніаномъ, по обѣту, данному имъ еще въ дѣтствѣ, когда онъ скрывался въ Равеннѣ, въ домѣ Юлія Аргентарія [5]).

Изображеніе въ абсидѣ Юстиніана и Ѳеодоры можетъ служить

---

[1]) De S. Ecclesio, XXIII, § 57, p. 318.

[2]) Ib. § 77, p. 329—330. Надпись находилась въ притворѣ церкви: «Beati martiris Vitalis basilica, mandante Ecclesio viro beatissimo episcopo, a fundamentis Julius Argentarius aedificavit, ornavit atque dedicavit, consecrante viro reverentissimo Maximiano episcopo sub die XIII (Kal. Mai.) sexies p. c. Basilii iunioris (v. c. indicatione X).

[3]) Уже въ V вѣкѣ у подошвы Квиринала была построена въ честь его церковь папой Иннокентіемъ I (De Rossi, Bullet. d'arch. chrét., 1872, 11).

[4]) Въ честь ихъ, повидимому, была посвящена въ церкви капелла Sancta sanctorum, судя по надписи, сохраненной у Аньелла и находившейся, по мнѣнію Фабри (O. c., 361) надъ бронзовыми дверями указанной капеллы. По Аньеллу, однако, капелла эта—св. Назарія (§ 59, p. 319). Самую надпись см. § 61, p. 321.

[5]) Fabri, 357. Муратори опровергалъ правдоподобность этой легенды. У Прокопія въ числѣ сооруженныхъ Юстиніаномъ церквей церковь св. Виталія не названа.

указаніемъ на то, что церковь, дѣйствительно, выстроена при участіи самого императора [1]).

Догадка объ участіи императора въ построеніи церкви, высказанная впервые Рубеемъ, наиболѣе развита Раномъ, останавливающимся на архитектурѣ церкви и ея родствѣ съ церквами современными: св. Софіи и особенно Сергія и Вакха (въ Константинополѣ).

Лѣтописцы и хроникеры Равенны (Аньеллъ, Рубей [2]), Фабри [3]) и др.) много говорятъ о великолѣпіи храма и его украшеніяхъ, состоявшихъ изъ блестящаго разноцвѣтнаго мрамора, скульптуръ и т. п. Нѣкоторыя изъ этихъ украшеній дошли до настоящаго времени, какъ, напримѣръ, четыре замѣчательныя колонны пресбитерія, изъ которыхъ три—verde antico, а четвертая—изъ разныхъ драгоцѣнныхъ породъ камня.

Нужно полагать, что вся церковь была украшена мозаикой, особенно въ куполѣ. Но какая была здѣсь роспись—неизвѣстно [4]).

До нашего времени мозаичныя украшенія сохранились почти въ полной неприкосновенности въ абсидѣ, состоящей изъ бемы и конхи.

Фонъ во всѣхъ мозаичныхъ изображеніяхъ различенъ: онъ часто занятъ пейзажемъ, или одноцвѣтный — золотой, или голубой (синій). Золото, зеленый, голубой и бѣлый — преобладающіе цвѣта, какъ увидимъ, въ мозаикахъ этой церкви, что ставитъ послѣднія въ ближайшую связь съ описанными ранѣе мозаиками церкви св. Аполлинарія Новаго, св. Георгія въ Солуни, Преображенія на Синаѣ [5]).

Бема. Квадратъ крестообразнаго потолка бемы украшенъ во вкусѣ катакомбныхъ росписей потолковъ и нѣкоторыхъ римскихъ церквей, въ которыхъ Д. В. Айналовымъ отмѣчается новый декоративный пріемъ, привившійся въ римской школѣ и извѣстный въ равеннскихъ памятникахъ [6]). Діагонали ребра свода образованы двумя параллельными линіями (золо-

---

[1]) Рубей, Hist. Rav., II, 153 передаетъ, что церковь выстроена по приказанію Юстиніана спустя три года послѣ построенія св. Софіи въ Константинополѣ. Это, однако, невѣрно. Св. Софія окончена постройкой въ 537, а церковь Виталія въ 547, слѣдовательно, промежутокъ будетъ въ 10 лѣтъ. См. Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 40.

[2]) Hist. Rav., III, 159.

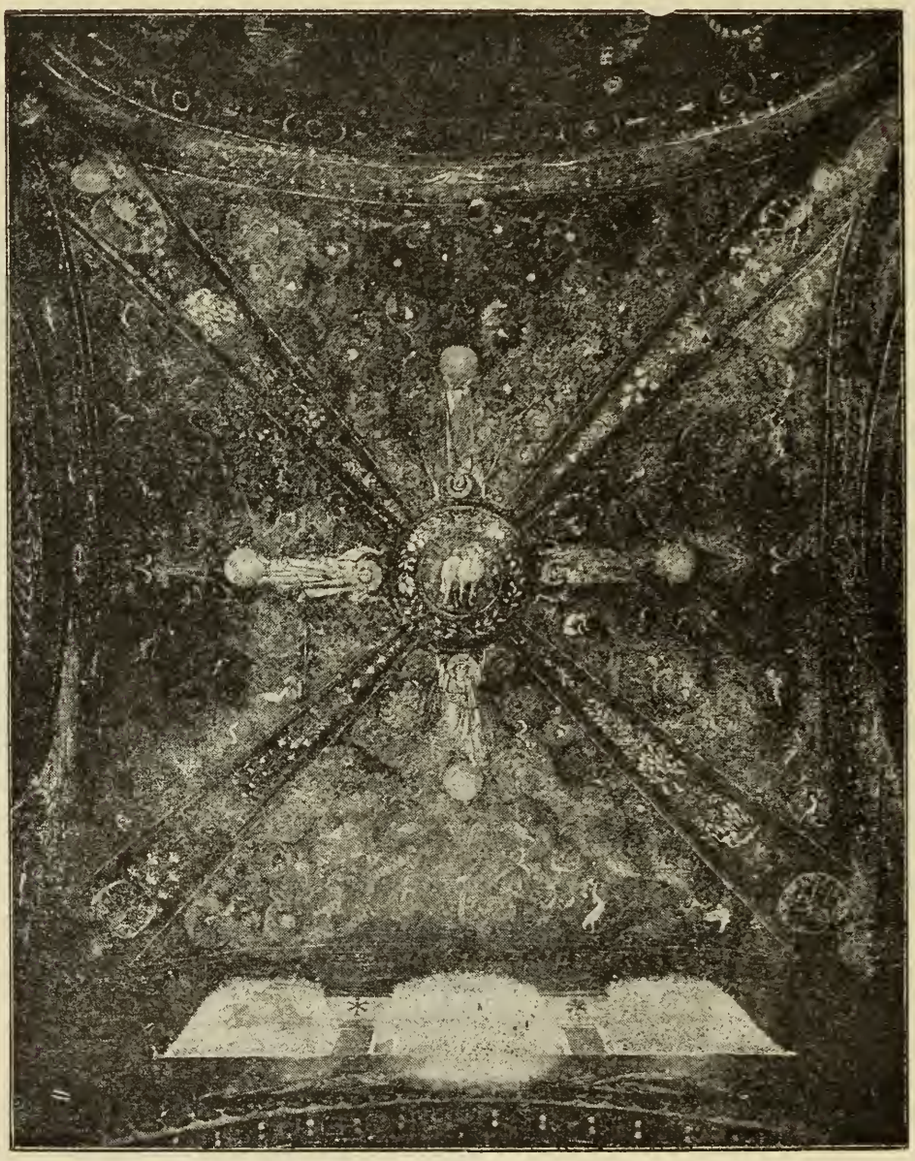
[3]) Le sagre memorie, 360. См. еще Tarlazzi, Memorie sacre, 438.

[4]) По догадкѣ фонъ-Кваста (Ravenna, 34) роспись Ахенскаго собора, для украшенія котораго Карлъ Великій воспользовался многими равеннскими памятниками искусства и въ образецъ котораго взялъ церковь св. Виталія, воспроизводитъ роспись, бывшую въ послѣдней церкви: въ голубомъ звѣздномъ небѣ на престолѣ возсѣдаетъ Христосъ, внизу апокалипсическіе старцы, поднимающіе кверху вѣнцы (Ciampini, Vet. Monim., II, tab. XLI).

[5]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 92.

[6]) О. с., 134.

тыми и темно-голубыми), расширяющимися отъ вершины свода къ основанію, пространство между этими линіями заполнено бѣлыми цвѣтами, зелеными, голубыми листьями, плодами (гранаты, лимоны, груши, яблоки, виноградныя грозди); въ двухъ ребрахъ въ вѣтвяхъ—птицы; въ концѣ реберъ на голубыхъ шарахъ стоятъ голубые павлины; подставка, на которой стоятъ шары, поддерживается двумя дельфинами (рис. 33).



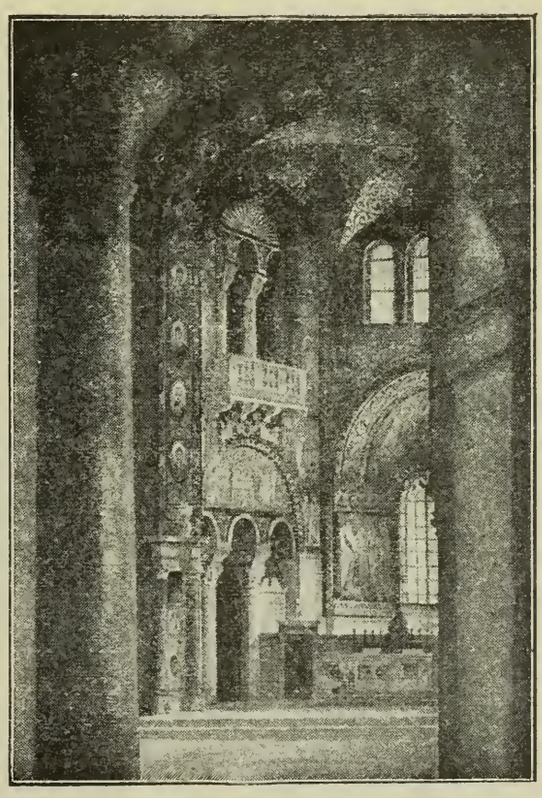
33. Церковь св. Виталія. Мозаика потолка бемы.

Въ центрѣ потолка въ медальонѣ, изображающемъ синее небо съ золотыми и серебристыми звѣздами и окруженномъ гирляндою (среди двухъ золотыхъ круговъ) изъ зеленыхъ листьевъ и бѣлыхъ плодовъ стоитъ бѣлый агнецъ (серебристаго цвѣта) съ золотымъ нимбомъ.

Медальонъ поддерживаютъ приподнятыми вверхъ руками четыре ангела, стоящіе на голубыхъ сферахъ; ангелы помѣщены въ четырехъ

треугольныхъ сегментахъ потолка съ золотымъ (въ западномъ и восточномъ) и зеленымъ (въ сѣверномъ и южномъ) фономъ, на которомъ расположены голубые и золотые завитки аканѳа, расходящіеся отъ основанія его ствола; на верхушкѣ послѣдняго и стоятъ на сферахъ, какъ каріатиды, указанные ангелы—мотивъ орнаментаціи, хорошо извѣстный уже въ мозаикахъ Православной крещальни, усыпальницы Галлы Плацидіи.

Ангелы въ бѣлыхъ одеждахъ, оттѣненныхъ на хитонѣ зеленымъ, а на гиматіи коричневымъ цвѣтомъ; нимбы у нихъ свѣтло-зеленые [1]). У завитковъ, расположенныхъ симметрично одинъ надъ другимъ по обѣимъ сторонамъ ангеловъ, листья коричневые, зеленые, голубые, разцвѣченные по концамъ золотомъ; нѣкоторые заканчиваются гранатовыми плодами; въ самыхъ завиткахъ помѣщены зайцы, рыбы, барсы, аистъ, держащій въ клювѣ змѣю, олени, попугай, павлины, клюющіе плоды, и др., словомъ, весь тотъ богатый составъ орнаментики растительнаго и животнаго царства, который такъ извѣстенъ въ памятникахъ ранне-византійскаго искусства, замѣчательной ясности, живости, прекраснаго подбора красокъ [2]).



34. Церковь св. Виталія. Внутренній видъ (бема и алтарь).

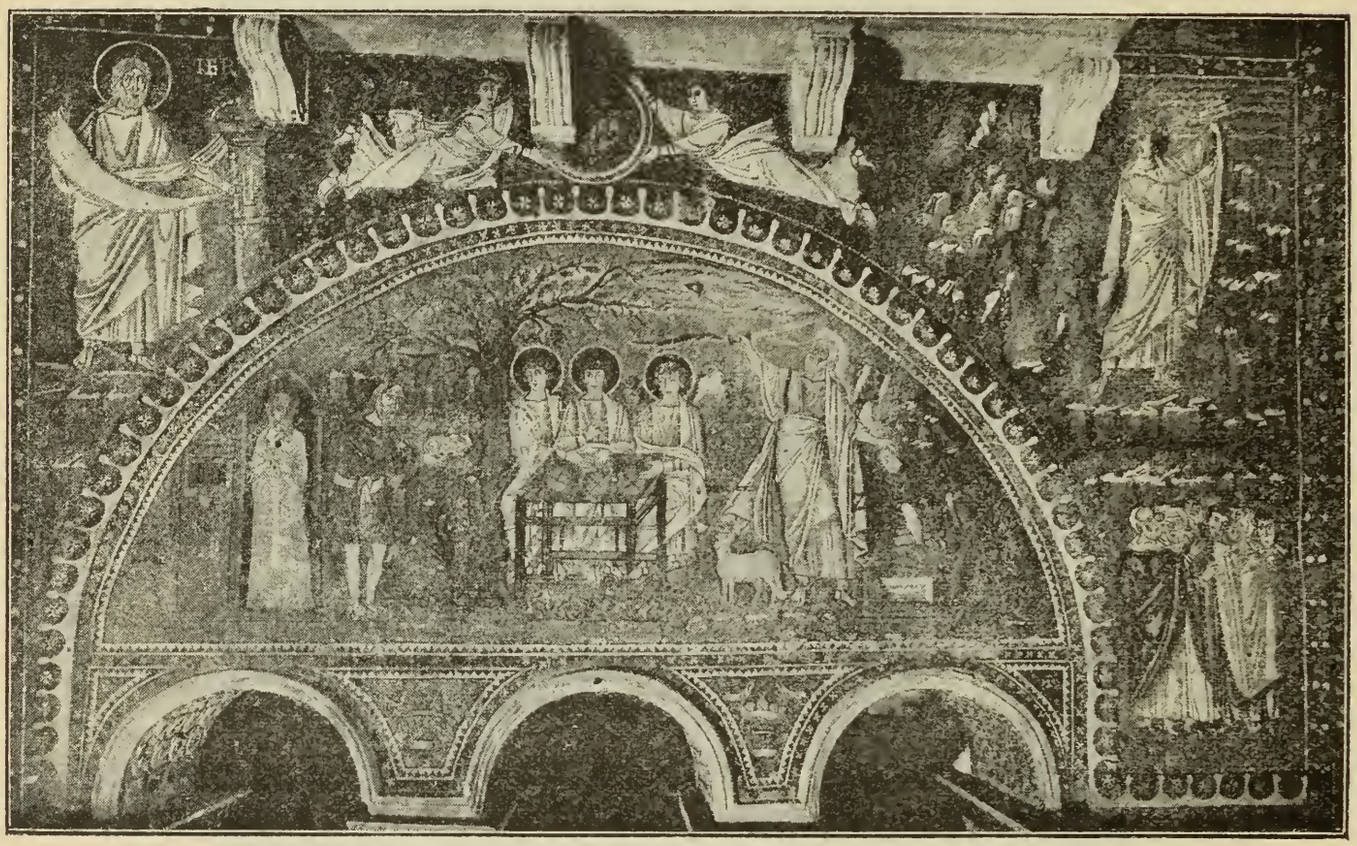
Главное изображеніе въ описываемой росписи потолка представляетъ агнецъ въ золотомъ нимбѣ, заключенный въ медальонъ, поддерживаемый четырьмя ангелами. Оно, несомнѣнно, основано на Апокалипсисѣ и имѣетъ символическое значеніе. Агнца въ сходной обстановкѣ встрѣчаемъ въ другихъ современныхъ росписяхъ церквей. Такъ, въ коробовомъ сводѣ потолка капеллы ев. Іоанна (времени папы Гиларія), въ Латеранской крещальнѣ, въ центрѣ въ кругу (на золотомъ фонѣ) представленъ агнецъ въ голубомъ нимбѣ; его окружаетъ вѣнокъ изъ плодовъ и злаковъ четырехъ временъ года; вѣнокъ, въ свою оче-

---

[1]) Можетъ быть, были серебристые, какъ у одного.

[2]) Ср. орнаментъ въ барельефахъ кресла еп. Максиміана, въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія Рабулы и др.

редь, включенъ въ квадратъ, а по угламъ квадрата висятъ четыре гирлянды; между перекрестьями на тонкой полоскѣ земли изображены голубки, зеленые попугаи и куропатки по сторонамъ вазъ, наполненныхъ плодами [1]). Сходная роспись потолка находилась въ капеллѣ Іоанна Крестителя (той же крещальни, V в.): въ центрѣ, въ вѣнкѣ находился также агнецъ; ниже на парусахъ павлины, стоящіе на сферахъ, а по обѣимъ ихъ сторонамъ по птицѣ на вѣтвяхъ, ниже на стѣнахъ четыре символическихъ животныхъ и евангелисты (Garrucci, 238, 239).



35. Церковь св. Виталія. Мозаика лѣвой стороны бемы.

Такъ какъ сюжетъ взятъ изъ Апокалипсиса, то онъ удержался въ иллюстраціяхъ его, напр., въ миніатюрахъ Альтомировскаго кодекса XII вѣка [2]).

Въ люнетѣ съ лѣвой стороны бемы изображено: Гостепріимство и жертвоприношеніе Авраама (рис. 35).

Гостепріимство Авраама представлено въ прекрасномъ ландшафтѣ, въ живописной композиціи.

---

[1]) Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, taf. XXVIII, 3; Garrucci, 238; Д. В. Айналовъ, О. с., 134.

[2]) Ѳ. И. Буслаевъ, Русскій лицевой апокалипсисъ, 93.

Съ лѣвой стороны жилище Авраама, въ дверяхъ стоитъ Сарра въ темно-розовомъ платьѣ съ двумя золотыми клавами и бѣлой накидкѣ, изъ-подъ которой видно спускающееся отъ пояса бѣлое полотенце (деталь въ изображеніяхъ Богородицы Оранты въ памятникахъ византійскаго искусства); указательный палецъ правой руки она подноситъ къ губамъ (жестъ вниманія), лѣвая спокойно опущена. Изъ дверей вышелъ Авраамъ — старецъ, съ длинными сѣдыми волосамя, спускающимися космами на плечи, и сѣдой бородой. Одѣтый въ темно-зеленую короткую тунику, подпоясанную бѣлымъ кушакомъ, онъ несетъ блюдо, въ видѣ зажареннаго цѣликомъ молочнаго теленка, но неловко изображеннаго быкомъ. Подъ вѣтвистымъ дубомъ за четыреугольною „трапезою" сидятъ лицомъ къ зрителямъ трое юношей, въ бѣлыхъ одеждахъ [1]); средній изъ нихъ, какъ Христосъ, благословляетъ именословно; сидящій слѣва отъ него благославляетъ сложеніемъ трехъ перстовъ; всѣ трое протягиваютъ лѣвую руку къ тремъ круглымъ хлѣбцамъ.

Сцена извѣстна, повидимому, лишь съ V вѣка. Такъ, съ изображеніемъ гостепріимства встрѣчаемся мы впервые въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ [2]), иллюстрирующихъ библію, гдѣ оно поэтому и представлено наряду со сценой встрѣчи. Оно весьма сходно съ описаннымъ выше, съ тою только разницей, что Сарра учавствуетъ въ пріемѣ: она приготовляетъ на столикѣ, что у дверей дома, треугольные хлѣбцы и выслушиваетъ приказанія Авраама. Вѣтвь куста у домика замѣняетъ мамврійскій дубъ, представленный такъ реально въ равеннской мозаикѣ. Типы ангеловъ въ римской мозаикѣ той же красоты, что и въ равеннской: юныя лица съ короткими коричневыми курчавыми волосами, удлиненнымъ оваломъ, большими широко открытыми глазами. Отличіе композиціи равеннской мозаики отъ римской лишь въ большей торжественности, отсутствіи движенія; фигура Сарры наиболѣе отличается отъ другихъ; ее сравниваютъ съ античной статуей „Pudicitia" въ Ватиканѣ [3]).

Сцена въ весьма сходной группировкѣ лицъ изображается въ болѣе позднихъ византійскихъ памятникахъ, какъ, напр., въ миніатюрахъ Ватиканскаго октотевха, мозаикахъ собора Монреале, Марка въ Венеціи и др. [4]).

---

[1]) На одеждѣ одного ангела, какъ и Авраама, знакъ N, а у крайняго справа ▪

[2]) Д. В. Айналовъ, 111. Полуразрушенная композиція сцены извѣстна въ миніатюрахъ Коттоновой библіи: ангелы, а не юноши сидятъ за круглыми столами; сзади Сарра (Garrucci, 125, 5).

[3]) Richter, O. c., 79.

[4]) Tikkanen, Die Genesis Mosaiken in Venedig und die Cottonbibel, Helsingfors, 1889, 61.

Рядомъ изображена сцена *жертвоприношенія Авраама.* Авраамъ уже въ иной одеждѣ, усвоенной въ византійскомъ искусствѣ апостоламъ и пророкамъ, т.-е. въ хитонѣ и гиматіи бѣлаго цвѣта (одна съ голубыми тѣнями, другая — съ коричневыми), бо́льшаго роста, чѣмъ онъ въ предыдущей сценѣ и остальныя фигуры, стоитъ en face и смотритъ немного вправо въ сторону десницы, благословляющей именословно изъ облаковъ (бѣлые, голубые, красные); правую руку онъ приподнялъ вверхъ, занести почти надъ головою мечъ, а лѣвую руку положилъ на голову Исаака, стоящаго на колѣняхъ, наклонившись немного впередъ, съ завязанными, повидимому, позади руками и одѣтаго въ одну рубашку темно-зеленаго цвѣта. Справа у ногъ Авраама стоитъ овца, повернувъ назадъ голову и смотря на Авраама. Сзади Авраама пейзажъ въ видѣ высокой скалы уступами съ деревцами.

Жертвоприношеніе Авраама извѣстно въ живописи катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ, пиксидъ, на золотыхъ донышкахъ и т. п. [1]).

Иконографія сцены, однако, довольно неустойчива. Простая схема ея въ барельефахъ саркофаговъ такова: Авраамъ, пожилой, бородатый, одѣтый въ хитонъ или гиматій, или въ эксомиду, стоитъ обернувшись влѣво, гдѣ видна десница Божія; въ правой приподнятой рукѣ онъ держитъ ножъ, а лѣвую кладетъ на голову нагого, или чаще одѣтаго въ короткую рубашку Исаака, обернувшагося къ нему лицомъ, или чаще спиной, за которой лежатъ его связанныя руки (Garrucci, 369, 4; 376, 4); кромѣ того, возлѣ Исаака стоитъ часто алтарь, а налѣво отъ Авраама у дерева, смотря на перваго, агнецъ; чаще же всего встрѣчаются и алтарь, и агнецъ въ указанномъ распредѣленіи, при чемъ на алтарѣ стоитъ на колѣняхъ Исаакъ (Garrucci, 323, 4; 324, 3; 326, 2 и др.).

Въ этой послѣдней композиціи и представлена сцена въ равеннской мозаикѣ. Композиція эта, какъ и находящаяся съ ней рядомъ, отличается торжественнымъ характеромъ и мозаичное изображеніе представляетъ собою родъ иконы.

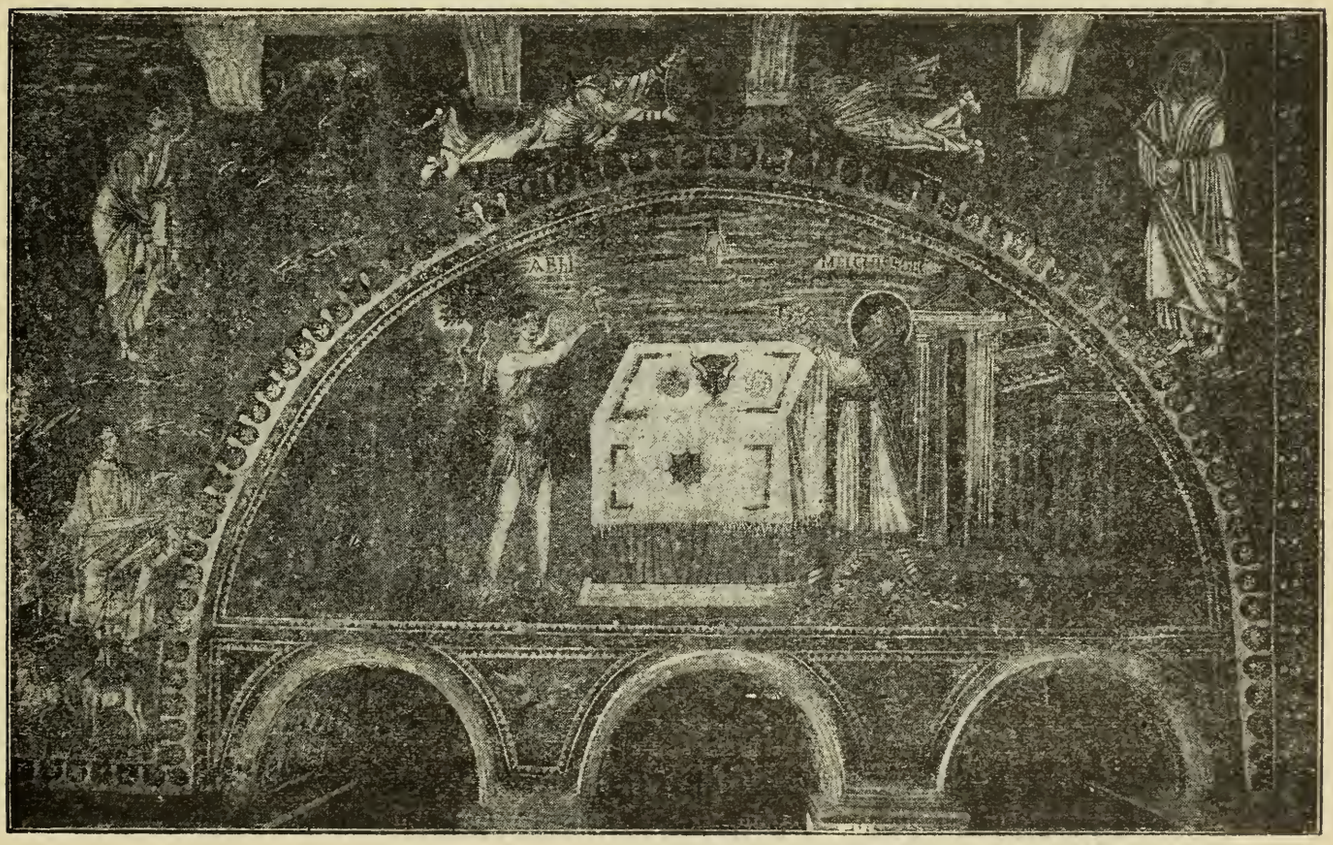
Всѣ детали, которыми были отмѣчены изображенія на саркофагахъ, повторены и въ мозаикѣ, но онѣ здѣсь въ законченныхъ, монументальныхъ формахъ. Любопытно, что въ композиціи барельефовъ саркофаговъ, а равно и пиксидъ (напр., Болонской, Брешіанской) буквально повторяется поворотъ головы овцы, положеніе Авраама, а

---

[1]) Wilpert, Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst. Röm. Quartalschrift I, (1887), 130 сл.

равно Исаака на алтарѣ; одна нога его распростерта на немъ, а другая согнута въ колѣнѣ.

Въ такомъ положеніи Исаакъ изображенъ въ миніатюрѣ рукописи Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки [1]). Для фигуры Авраама, какъ и Лаврентія въ мозаикахъ усыпальницы Галлы Плацидіи, образецъ, можно полагать, находится въ памятникахъ античной скульптуры. Композиція сцены въ византійскихъ памятникахъ послѣдующаго времени измѣняется въ отношеніи большаго приближенія, какъ иллюстраціи, къ библейскому тексту и стремленія къ натурализму. Такъ,



36. Церковь св. Виталія. Мозаика правой стороны бемы.

вводятся два раба съ осѣдланнымъ муломъ, измѣняется поза Авраама, приближающаго ножъ ближе къ шеѣ Исаака, и др., напр., въ той же миніатюрѣ рукописи Индикоплова, въ мозаикахъ Палатинской капеллы [2]) и др. Но типъ Авраама, его поворотъ головы въ сторону ангела, замѣнившаго десницу, его костюмъ съ характернымъ концомъ развѣвающагося гиматія—остаются тѣ же, что въ равеннской мозаикѣ. Сходно

---

[1]) Гр. Уваровъ, Византійской Альбомъ, табл. IX.

[2]) А. А. Павловскій, Живопись Палатинской капеллы въ Палермо, Спб., 1890, 291, рис. 21.

съ поздне-византійскими памятниками представляетъ сцену Гиберти въ извѣстномъ барельефѣ [1]).

На правой сторонѣ бемы въ люнетѣ же, противъ описанныхъ изображеній, представлено *жертвоприношеніе Авеля и Мельхиседека* (рис. 36).

Въ центрѣ стоитъ четыреугольный столъ большихъ размѣровъ на четырехъ мраморныхъ колоннахъ; онъ покрытъ двумя покровами: нижнимъ пурпурнымъ и верхнимъ бѣлымъ, украшеннымъ съ передней стороны и сверху вышивками. На столѣ, представляющемъ собою престолъ, стоитъ золотой потиръ, украшенный драгоцѣнными зелеными и бѣлыми камнями, а по сторонамъ лежитъ по круглому хлѣбцу, насѣченному съ розою внутри. Къ престолу, какъ священнодѣйствующіе служители въ алтарѣ храма, подходятъ, принося жертвы на простертыхъ и воздѣтыхъ кверху рукахъ—слѣва—Авель (Abel)—овцу, а справа—Мельхиседекъ (Melchisedec)—хлѣбецъ той же формы, что на престолѣ. Авель — юноша, одѣтый въ пастушескую мѣховую шкурку въ видѣ эксомиды съ треугольными вырѣзками по подолу и въ красный гиматій, перекинутый чрезъ правое плечо. Мельхиседекъ—старецъ, въ типѣ жрецовъ въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго (верхній поясъ) и въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ (Garrucci, 212, 2); онъ, какъ и послѣдніе, одѣтъ въ бѣлый хитонъ, подпоясанный зеленымъ поясомъ съ длиннымъ висящимъ зеленымъ концомъ и въ пурпурную эпомиду (наплечіе) съ золотыми обшивками; сѣдые волосы его на головѣ перевязаны малиноваго цвѣта лентой; голову его, какъ царя, окружаетъ золотой пимбъ; на ногахъ высокіе красные сапоги.

Поле, на которомъ стоятъ указанныя лица, усѣяно бѣлыми цвѣтами; небо съ разноцвѣтными облаками и золотымъ полукругомъ; въ послѣднемъ видна десница съ именословнымъ благословеніемъ. Сзади Авеля дерево и хижина, а сзади Мельхиседека—дворецъ, роскошный входъ съ фронтономъ на двухъ коринѳскихъ колоннахъ; сбоку портикъ и еще небольшое зданіе [2]).

---

[1]) См. изображенія барельефовъ его и Бруннелеско у Вышеславцева, Искусство Италіи. XV вѣкъ, Спб., 1883, рис. 1 и 2.

[2]) Паломница Сильвія говоритъ о церкви, построенной на мѣстѣ, гдѣ Мельхиседекъ принесъ Богу чистыя жертвы, а также о развалинахъ чертоговъ этого царя (Peregrinatio ad loca sancta. И. В. Помяловскій, Прав. Палест. Сбор., вып. 20, 123—124). О развалинахъ чертоговъ Мельхиседека упоминаетъ и Іеронимъ (Epist. ad Evangel. Opp. II, 573, ed. Mart.), говоря, что есть городъ близъ Скиѳополя, до нынѣ называемый Салемъ, и тамъ помѣщается дворецъ Мельхиседека, по величинѣ развалинъ указывающій на величіе древней постройки. И. В. Помяловскій, ib., 228).

Описанное изображеніе, конечно, представляетъ сцену не историческую, а символическую, искусственно составленную: въ ней являются въ одномъ дѣйствіи лица, жившія въ разныя времена; извѣстно жертвоприношеніе Каина и Авеля, Мельхиседека и Авраама. Композиціи этихъ послѣднихъ сценъ, нужно полагать, и послужили образцомъ художнику равеннской школы для составленія описанной символической сцены; изъ нихъ именно и были заимствованы лишь Авель и Мельхиседекъ, какъ лица, служащія извѣстными прообразами.

Такъ Каинъ и Авель въ барельефахъ саркофаговъ IV — V в., въ короткой рубашкѣ, подносятъ Христу—одинъ колосья (или плоды), другой агнца (Garrucci, 313, 3; 333, 2; 350, 2; 396, 6; 402, 3). Затѣмъ, уже въ памятникахъ поздне-византійскаго искусства, братья приближаются съ двухъ сторонъ къ алтарю; Авель несетъ агнца, а Каинъ — снопъ злаковъ; на жертву Авеля спускается съ неба лучъ; такъ въ мозаикахъ Палатинской капеллы [1]), въ миніатюрахъ Ватиканскаго октотевха № 746, л. 45, и № 747, и др. [2]).

Авель въ этихъ изображеніяхъ, большею частью, того же типа, что и Каинъ, т.-е. юнъ, одѣтъ въ рубашку и гиматій; онъ отличенъ отъ брата лишь золотымъ нимбомъ (напр., въ Ватиканскомъ октотевхѣ № 746). Въ типѣ равеннской мозаики Авеля встрѣчаемъ мы въ отдѣльныхъ изображеніяхъ его въ памятникахъ византійскаго же искусства [3]): въ миніатюрахъ рукописи Индикоплова и октотевха Авель рослый и молодой пастухъ, одѣтый въ овечью шкурку, своего рода „добрый пастырь“.

Мельхиседекъ представленъ въ типѣ жрецовъ, извѣстныхъ и въ римской и равеннской мозаикѣ, и въ мозаикѣ монастыря Кахріе-Джами. Въ миніатюрахъ Вѣнской библіи онъ уже при совершеніи таинства одѣтый въ царскій костюмъ стоитъ съ сосудомъ и хлѣбомъ у престола, поставленнаго на четырехъ золотыхъ коринѳскихъ колоннахъ; предъ нимъ стоитъ Авраамъ [4]). Въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore онъ въ томъ же совершенно типѣ (и костюмѣ), какъ въ равеннской мозаикѣ, держитъ на рукахъ предъ Авраамомъ корзину съ хлѣбами, а на землѣ стоитъ канѳаръ съ виномъ; съ неба къ Мельхиседеку Всевышній въ человѣческомъ образѣ (типъ Зевса) простираетъ открытую ладонь правой руки. Какъ совершающій таинство евхаристіи, Мельхиседекъ встрѣчается и въ поздне-

---

[1]) А. А. Павловскій, О. с., 82, рис 13.

[2]) Tikkanen, О. с., 47.

[3]) Сходнаго типа въ миніатюрахъ греческой рукописи Никандра XI в. Парижской Національной библіотеки № 247 Suppl., копирующихъ оригиналъ IV—V в.

[4]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 49.

византійскихъ памятникахъ, напр., въ миніатюрахъ Хлудовской псалтыри IX в. [1]), гдѣ онъ стоитъ наряду съ Христомъ, причащающимъ апостоловъ подъ двумя видами, и затѣмъ съ Авраамомъ въ Ватиканскомъ октотевхѣ [2]) и др. [3]). Мельхиседекъ напоминаетъ поздне-византійскія фигуры. Сухощавое лицо, безъ движенія мускуловъ, большіе глаза, какъ въ равеннскихъ мозаикахъ вообще. Авель—античный пастухъ со всѣмъ очарованіемъ античной живописи.

Описанныя изображенія въ обоихъ люнетахъ заключены въ рамку, образованную двумя, обходящими кругомъ линіями; между ними разсыпанъ рядъ крестиковъ. Почти тождественная рамка заключаетъ въ себѣ извѣстное изображеніе Христа въ люнетѣ церкви св. Софіи Константинопольской [4]).

По бордюру арку люнета охватываетъ бахрома изъ листьевъ съ крестикомъ въ центрѣ каждаго дѣленія орнамента. Внизу рамокъ люнета, поверхъ капителей двухъ колоннъ, на которыхъ покоятся арки, мозаикой же изображены корзины съ плодами и клюющими ихъ голубками—бѣлыми, зелеными; у голубковъ красныя ленточки на шеѣ.

Надъ аркой обоихъ люнетовъ, на синемъ фонѣ, помѣщены изображенія двухъ летящихъ ангеловъ, несущихъ вѣнокъ, въ которомъ на голубомъ фонѣ крестъ, украшенный драгоцѣнными каменьями и буквами α и ω, привѣшенными къ концамъ перекрестья (рис. 35 и 36). Фигуры ангеловъ—замѣчательной красоты, близки къ античнымъ оригиналамъ. Небольшія головки съ свѣтло-коричневыми волосами, такой же повязкой и темнозеленымъ нимбомъ; крылья темно-коричневыя; одежда бѣлая (на хитонѣ тѣни зелено-голубыя, а на гиматіи—коричневыя). Фигура креста (или монограммы Христа) въ вѣнкѣ и положеніе ангеловъ въ мозаикѣ весьма сходны въ многочисленныхъ примѣрахъ на диптихахъ V—VI вѣка восточнаго происхожденія (какъ, напр., Эчміадзинскомъ, Парижскомъ, Равеннскомъ) и въ мозаикахъ церкви Преображенія Синайскаго монастыря [5]).

На той же правой стѣнѣ бемы съ одной стороны люнета изображены двѣ сцены одна надъ другой (рис. 36). Какъ для одной, такъ и для другой фономъ служитъ гора, подымающаяся вверхъ террасами (преобладающій

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Миніатюры греческой рукописи Псалтыри IX в. изъ собранія А. И Хлудова въ Москвѣ. Древности. Труды Моск. Арх. Общ. VII, табл. VI, 1. Москва, 1877. Айналовъ и Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, 61.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 90.

[3]) Tikkanen, O c., 60, 2.

[4]) Salzenberg, O. c., pl. XXVII.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 79.

тонъ окраски ихъ—зеленый). Внизу горы стоитъ юный Моисей, одѣтый въ бѣлыя одежды, съ короткими курчавыми свѣтло-коричневыми волосами на головѣ, съ золотымъ нимбомъ вокругъ нея и, какъ Добрый Пастырь, ласкаетъ ладонью правой руки овцу, стоящую возлѣ него; лѣвой же рукой онъ опирается на запечатанный свитокъ, поставленный имъ на колѣно лѣвой ноги. У ногъ его двѣ овцы, изъ которыхъ одна, лежащая, повернула голову въ его сторону. Вся фигура, ея постановка, положеніе рукъ, складки на одеждѣ—весьма красивы и напоминаютъ лучшія фигуры въ Православной крещальнѣ, напр., апостоловъ. Моисей смотритъ en face.

Такой же красоты, того же достоинства въ исполненіи фигура Моисея, представленнаго выше, на вершинѣ горы, по которой въ различныхъ мѣстахъ надъ кустами и пригорками и по всѣмъ уступамъ скалы видны огненные языки (это—огненная купина).

Поставивъ впередъ лѣвую ногу на уступъ горы и согнувшись, чтобы развязать обувь на ногѣ обѣими руками, Моисей смотритъ вправо, гдѣ въ небѣ, въ облакахъ, благословляющая десница.

Въ соотвѣтствіи съ описанными изображеніями помѣщено на лѣвой стѣнѣ бемы также съ одной стороны люнета (съ гостепріимствомъ Авраама) *врученіе Моисею заповѣдей* (рис. 35). Сцена разбита на двѣ части. И въ той, и въ другой—задній фонъ тотъ же, что и въ сценѣ Моисей среди стадъ на горѣ Хоривѣ и у купины огненной. Въ верхней части изображенъ юный Моисей (лицо его чисто античной красоты), простирающій вверхъ къ десницѣ, въ которой свернутый свитокъ, обѣ руки, покрытыя гиматіемъ. Какъ бы боясь лицезрѣнія Бога, Моисей смотритъ въ противуположную сторону, однако, почти en face къ зрителямъ.

Во второй части, у подошвы горы, представлена толпа іудейскаго народа, состоящая изъ старцевъ и юношей, одѣтыхъ въ костюмъ, извѣстный уже въ мозаикѣ церкви Аполлинарія Новаго (хитонъ и пенула краснаго и бѣлаго цвѣта), и бесѣдующихъ другъ съ другомъ: одни протягиваютъ руки впередъ, а голову поднимаютъ вверхъ; другіе поднимаютъ руку вверхъ открытой ладонью. Толпа изображена по обычному въ византійскомъ искусствѣ способу: за четырьмя фигурами на переднемъ планѣ изображены лишь головы остальныхъ фигуръ, составляющихъ толпу, при чемъ видны лишь однѣ макушки и всѣ на одной высотѣ [1]).

---

[1]) Ср. толпу въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ. Д. В. Айналовъ, О. с., 108, 117.

Сцены: Моисей у огненной купины, получающій заповѣди (и нѣкоторыя другія изъ его жизни), какъ извѣстно, уже встрѣчаются въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства (фрескахъ катакомбъ, барельефахъ саркофаговъ) наряду съ другими ветхо-завѣтными сценами символическаго, или прообразовательнаго значенія.

Сцена Моисей среди стадъ—до V в. неизвѣстна въ памятникахъ искусства. Что же касается огненной купины и полученія заповѣдей, то изъ нихъ первая преимущественно извѣстна въ живописи катакомбъ, а вторая—въ барельефахъ саркофаговъ.

Сцена Моисей у огненной купины во фрескахъ катакомбъ изображается въ композиціи, весьма близкой къ той, что въ равеннской мозаикѣ: Моисей выставляетъ ногу впередъ, поставивъ ее на камень, а руку протягиваетъ къ указанной ногѣ; голову иногда оборачиваетъ въ сторону (Garrucci, 61) [1]); вверху въ облакѣ десница [2]).

Въ памятникахъ V вѣка та же сцена уже является на ряду со сценой Моисей среди стадъ, какъ и въ равеннской мозаикѣ, напр., въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ, въ барельефахъ дверей церкви св. Сабины въ Римѣ. Но въ обоихъ послѣднихъ памятникахъ, въ противуположность равеннской мозаикѣ, отмѣченной торжественнымъ, иконографическимъ характеромъ, она представлена просто, какъ жанровая картинка пастушеской жизни, которую можно встрѣтить въ иллюстраціяхъ къ Виргилію [3]) и „отличается чрезвычайной живописностью; кусты и деревья съ ярко-красными и зелеными листьями; скотъ улегся подъ тѣнью деревьевъ или бродитъ и пасется; три пастуха въ разноцвѣтныхъ эксомидахъ и съ посохами ведутъ бесѣду; одинъ сидитъ на скалѣ въ позѣ Добраго Пастыря въ мозаикахъ Галлы Плацидіи; предъ нимъ стоитъ Моисей и глядитъ вверхъ, гдѣ въ темныхъ облакахъ является десница съ двуперстнымъ сложеніемъ“.

Въ барельефахъ дверей церкви св. Сабины двѣ сцены: Моисей сидитъ на вершинѣ горы, идущей, какъ и въ равеннской мозаикѣ, уступами вверхъ; около него пасущіяся овцы. Онъ смотритъ вверхъ, гдѣ къ нему же (вторая сцена), сидящему и развязывающему на одной ногѣ обувь, является ангелъ, сзади котораго огненная купина въ видѣ высоко подымающагося вверхъ пламени [4]). Этотъ ангелъ въ поздне-византійскихъ памятникахъ то встрѣчается (какъ, напр., въ Ватиканскомъ октотевхѣ

---

[1]) Въ катакомбахъ Агнесы, IV в. см. Lefort, О. с., № 95.

[2]) Въ кат. Каллиста, IV в. Lefort, № 69; Garrucci, 184. Развязываніе обуви видятъ и во фрескѣ III в. кат. Домитиллы (Lefort, № 35; Garrucci, 31, 3).

[3]) Д. В. Айналовъ, О. с., 121.

[4]) Kondakoff, Les sculptures de la porte de S. Sabine à Rome (Rev. arch. 1877, Juin, 371). Berthier, La porte de S. Sabine à Rome, 40.

№ 746), то не встрѣчается (палея Ват. библ. Christ. № 5), но поза Моисея, развязывающаго обувь, почти вездѣ сходна съ той, что въ равеннской мозаикѣ; сходно съ послѣднею и отсутствіе пастырей: Моисей одинъ [1]).

Врученіе Моисею заповѣдей—одна изъ наиболѣе часто встрѣчающихся сценъ въ барельефахъ саркофаговъ. Моисей (юный или пожилой) въ хитонѣ и гиматіи, поставивъ лѣвую ногу на скалу, протягиваетъ правую руку вверхъ, гдѣ десница держитъ свитокъ; сзади Моисея иногда изображается юноша (Garrucci, 310, 4). Въ равеннской мозаикѣ сцена почти въ той же композиціи, но она имѣетъ болѣе, однако, сходства съ тѣми, что въ ранне и поздне-византійскихъ памятникахъ искусства. Такъ, въ барельефахъ дверей церкви св. Сабины и въ мраморномъ барельефѣ Берлинскаго музея изъ Константинополя Моисей такъ же, какъ и въ мозаикѣ, протягиваетъ обѣ руки, покрытыя гиматіемъ [2]); на таблеткѣ изъ собранія Базилевскаго поза рукъ Моисея та же, и онъ такъ же, какъ въ мозаикѣ, обращается въ сторону отъ десницы; сзади него впервые видимъ толпу уже изъ трехъ человѣкъ, которые въ изумленіи поднимаютъ вверхъ руки (Garrucci, 440, 2). Въ миніатюрахъ евангелія Рабулы Моисей поднимаетъ таблицы такъ же, какъ въ мозаикѣ, на покрытыя гиматіемъ руки и такъ же обращается въ сторону отъ десницы, выходящей изъ синяго облака [3]). Еще болѣе сходства съ равеннской мозаикой въ миніатюрахъ рукописи Космы Индикоплова [4]) и особенно въ памятникахъ поздне-византійскаго искусства, какъ, напр., миніатюры палеи и псалтыри Ватиканской библіотеки, Христины № 1 (IX в.), псалтыри Парижской библіотеки № 139, IX—X в., псалтыри Ватиканской библіотеки № 381 и др. [5]).

Къ чисто византійской характеристикѣ нужно отнести въ мозаикѣ и юный типъ Моисея: такимъ онъ всегда характеризуется во всемъ византійскомъ искусствѣ до позднѣйшаго времени [6]).

---

[1]) Въ латинскомъ пентатевхѣ VIII в. Парижской Національной библіотеки № 2334, л. 56, Моисей окруженъ пастухами, надъ которыми сдѣлана надпись: pastores. (Д. В. Айналовъ, О. с., 111). Изъ памятниковъ ранне-византійскаго искусства съ изображеніемъ Моисея, развязывающаго обувь, укажемъ на барельефъ Брешіанской липсанотеки, сходный съ равеннской мозаикой (Garrucci, 443).

[2]) Но здѣсь, какъ и на саркофагахъ, сзади Моисея юноша: Berthier, O. c., 40; Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von S-ta Sabina in Rom, Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml., XIV (1893), 66 (Abb. 1).

[3]) Усовъ, О. с., 154, рис. 2.

[4]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 94; Garrucci, 144, 1.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 159, 150, 164.

[6]) Исключеніе въ рукописи IX в. словъ Григорія Богослова № 4950 Амвросіанской библ., но въ ней наряду и юный (л. 597).

Какъ изображенія въ люнетахъ, такъ и только что описанныя окаймлены бордюромъ; съ двухъ сторонъ—это верхній орнаментъ люнетовъ, и съ двухъ другихъ—планочки съ драгоцѣнными камнями—украшеніе, весьма обычное въ памятникахъ византійскихъ, какъ, напр., солунская мозаика, мозаика церкви св. Софіи Константинопольской [1]).

Изъ обзора композицій сценъ обоихъ люнетовъ и находящихся по сторонамъ ихъ можно видѣть, въ чемъ заключается оригинальность ихъ сравнительно съ композиціями тѣхъ же сценъ въ древне-христіанскихъ и поздне-византійскихъ памятникахъ. Рихтеръ [2]) для большинства сценъ подъискиваетъ составныя части ихъ въ болѣе раннихъ памятникахъ и находя таковыя, строитъ теорію, что искусство эпохи Юстиніана ничего не создаетъ новаго, а для нагляднаго выраженія церковно-догматическихъ аллегорій подъискиваетъ соотвѣтствующіе образы въ болѣе раннихъ памятникахъ и, вырѣзывая ихъ изъ однѣхъ композицій, создаетъ новыя. Но комбинированіе сюжетовъ и есть форма творчества въ искусствѣ, живущемъ преданіями.

Мозаики церкви св. Виталія наряду съ мозаикой Синайскаго монастыря, а равно другіе памятники, современные послѣднимъ, какъ, напр., миніатюры рукописи Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки—лучше всего представляютъ характеръ византійскаго искусства въ юстиніановъ вѣкъ. „Стиль исполненія миніатюръ (указанной рукописи),—говоритъ Н. П. Кондаковъ,—показываетъ намъ ту артистическую, въ себѣ вполнѣ увѣренную и богатую знаніемъ манеру, которая съ равнымъ совершенствомъ управляетъ широкимъ монументальнымъ рисункомъ, какъ и блестящими красками“ [3]). Этотъ приговоръ вполнѣ примѣнимъ и къ мозаикамъ церкви св. Виталія, въ которыхъ видимъ тотъ же монументальный рисунокъ и блестящія краски. Какъ блестяще было состояніе внѣшнее, собственно художественное искусство въ вѣкъ Юстиніана, такъ богато было и внутреннее содержаніе его. Каково было направленіе этого содержанія, выразившееся, напр., въ мозаикахъ церкви св. Виталія, мы скажемъ далѣе.

Въ высшей степени художественны изображенія пророковъ Исаіи, Іереміи (Isais, Ierem), находящихся въ простѣнкахъ по сторонамъ люнетовъ съ описанными изображеніями (рис. 35 и 36). Почвой служитъ

---

[1]) Это встрѣчается и въ римскихъ мозаикахъ, подъ вліяніемъ византійскихъ (Garucci, 271, 272, 274 и др.).

[2]) О. с., 77—78.

[3]) Исторія виз. иск., 88.

гора съ уступами, а заднимъ фономъ полукруглая стѣна [1]), заканчивающаяся, съ одной стороны, колонкою, на которой лежитъ мученическій вѣнецъ; такого рода колонки, или пилястры съ вѣнцами и стоящими возлѣ нихъ святыми извѣстны въ мозаикахъ Неапольской крещальни [2]).

Оба пророка — старцы, съ большими густыми сѣдыми волосами, спускающимися косами за плечи, съ округлой бородой у Іереміи и продолговатой у Исаіи; послѣдній держитъ обѣими руками закрытый свитокъ, а первый — открытый, длинный, на которомъ имитирована надпись. Оба изображенія — древнѣйшіе извѣстные образы пророковъ, послужившіе прототипомъ для памятниковъ поздне-византійскаго искусства, которое возвело ихъ въ художественные типы, напр., въ знаменитой рукописи Лавренціанской библіотеки, Plut. V, cod. 9 (Іеремія) [3]). Въ сходномъ съ равеннскимъ типомъ они уже представлены (отчасти) въ Синайской мозаикѣ [4]), въ миніатюрахъ Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки [5]), въ мозаикахъ церкви св. Софіи Константинопольской [6]) и др. [7]).

Оба пророка въ бѣлыхъ одеждахъ—обычныхъ хитонѣ и гиматіи, съ золотыми нимбами.

Съ какимъ же значеніемъ въ росписи стѣнъ бемы сдѣланъ выборъ указанныхъ пророковъ и вообще описанныхъ выше ветхо-завѣтныхъ сценъ?

Какъ извѣстно, „уже съ первыхъ вѣковъ въ христіанскомъ вѣроученіи замѣчается особое стремленіе на почвѣ глубокаго изслѣдованія Ветхаго Завѣта установить дѣло непосредственнаго примиренія іудейства съ христіанствомъ. Средоточіемъ этой проповѣди становится Александрія, гдѣ іудаизмъ всегда игралъ важную роль, а въ III и V вв. два знаменитые писателя и отцы церкви свв. Климентъ и Кириллъ Александрійскій построили на этой темѣ значительную часть наиболѣе

---

[1]) Чіампини видитъ здѣсь Іерусалимъ; Гарруччи—ворота небеснаго Іерусалима, гдѣ хранятся вѣнцы (Garrucci, Storia, III, 71),

[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., 148, рис. 22.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 257.

[4]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 87—88.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 96. Гр. Уваровъ, Византійскій альбомъ, табл. XI.

[6]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 126—127.

[7]) Укажемъ, напр., на рукописи: рѣчей Григорія Назіанзина Амвросіанской библіотеки, № 49—50, Sacra paral. graec., № 923 Парижской Національной библіотеки (л. 20, 49, 16, 18, 32 и др.), псалтырь Парижской Національной библіотеки № 139 (л. 435, Исаія), псалтырь XI в. Ватиканской библіотеки № 752, л. 469 и др.

*

глубокихъ мыслей и посвятили обширныя сочиненія подробному доказательству, что *Ветхій Завѣтъ есть тайный прообразъ Новаго*" [1]).

Доказательства этой мысли находятся въ сочиненіяхъ другихъ писателей, какъ, напр., у Космы Индикоплова. Выраженіе тѣхъ же идей, но въ художественныхъ образахъ нашло себѣ мѣсто и въ памятникахъ искусства, наиболѣе лучшими образцами которыхъ въ данномъ отношеніи служатъ: барельефы дверей церкви св. Сабины въ Римѣ, Брешіанской липсанотеки, кресла епископа Максиміана въ Равеннѣ, мозаики Синайскаго монастыря, миніатюры рукописи Космы Индикоплова и описываемыя мозаики церкви св. Виталія.

Такимъ образомъ, въ примѣненіи къ изображеніямъ послѣднихъ мы находимъ слѣдующія толкованія, уясняющія выборъ ихъ для украшенія алтаря церкви.

Пророки Исаія и Іеремія—оба большіе—изображены, какъ прообразы евангелистовъ. Такъ именно на Исаію смотритъ Кириллъ Александрійскій [2]), Іеронимъ (Epist. 53 ad Paulinum, 8) [3]), блаженный Августинъ въ соч. „О градѣ Божіемъ" (кн. 18, гл. 29) [4]) и др. Послѣдній писатель сравниваетъ Іеремію въ указанномъ отношеніи съ Исаіею (кн. 18, гл. 33) [5]), а св. Исидоръ (въ Allegoriae scripturae sacrae) видитъ въ словахъ и страданіяхъ Іереміи прообразъ смерти и страстей Христа [6]).

Выборъ въ росписи сюжетовъ изъ исторіи Моисея объясняется тѣмъ воззрѣніемъ на него, по которому онъ является образомъ и подобіемъ Христа. „Дѣтоводительство чрезъ премудраго Моисея,—говоритъ Кириллъ Александрійскій,—прообразовало древнимъ воспитаніе чрезъ законъ, приводящій ко Христу. Онъ не себѣ самому представилъ народъ, но Богу, какъ Законоположнику, Учителю и Совѣтнику того, что надлежитъ дѣлать" [7]). „Онъ (т.-е. Христосъ),—говоритъ въ

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 91.

[2]) Толкованія на пр. Исаію (кн. 1), Твор. свв. отцевъ, изданныя Московской Духовной Академіей, т. 55, твор. св. Кирилла Александрійскаго, ч. VI, 9. (Migne, P. Gr., t. 70, 13).

[3]) «Quorum primus (Исаія) non Prophetiam mihi videtur texere, sed Evangelium» (Migne P. L., t. 22, 547). Ср. Garrucci, I, 344.

[4]) Творенія Блаженнаго Августина въ переводѣ, изд. Кіевской Духовной Академіи, VI, 46. («ita ut a quibusdam evangelista, quam propheta potius diceretur», Migne, P. L., t. 41, 585).

[5]) Ibid., 56. (Migne, P. L., t. 41, 591).

[6]) Migne, P. L., t. 83, 114.

[7]) «О поклоненіи въ духѣ и истинѣ», кн. 7. Творенія въ переводѣ, изданныя Московской Духовной Академіей, т. 49, творенія ч. II, 13 (Migne, P. Gr., t. 68, 483).

другомъ мѣстѣ тотъ же писатель,—нѣкоторымъ образомъ равенъ Моисею по человѣчеству и есть второй въ домостроительствѣ“ [1]).

Явленіе трехъ странниковъ Аврааму, какъ извѣстно, принимается, какъ одно изъ явленій въ Ветхомъ Завѣтѣ самого Бога среди двухъ ангеловъ и вмѣстѣ съ тѣмъ въ этомъ видятъ „начало и уставъ святого закона“ [2]).

Жертвоприношеніе Авраамомъ Исаака—прообразъ крестной смерти Христа и его воскресенія [3]); Исаакъ это—вѣчно юная, добровольная жертва, какъ Христосъ [4]). Авель, изображенный въ мозаикѣ пастыремъ, приносящимъ жертву — также прообразъ Христа: онъ первый праведникъ и мученикъ, страданія котораго прообразуютъ страданія Христа; въ немъ данъ образъ смерти Христа и жизни его, воскресающей изъ мертвыхъ [5]); онъ, какъ и Христосъ-Еммануилъ—Добрый Пастырь, который на мѣстѣ тучнѣ и на пажити хорошей пасетъ вышнія и земныя стада [6]).

Мельхиседекъ, приносящій (въ мозаическомъ изображеніи) жертву наряду съ Авелемъ,—первый священникъ Бога вышняго, прообразующій собою Сына Божія [7]).

Указанныя толкованія объясняютъ намъ въ достаточной степени выборъ описанныхъ ветхо-завѣтныхъ изображеній для украшенія храма, но изъ нихъ еще не видно, почему эти изображенія могли украшать именно алтарь, а не другую какую-либо часть храма.

Указаніе на то, что описанныя изображенія были избраны, какъ наиболѣе отвѣчающія идеѣ алтаря, находимъ въ современныхъ мозаикѣ толкованіяхъ на литургіи и объясненіяхъ различныхъ частей храма.

Въ литургическомъ толкованіи Іоанна Постника († 595) алтарь называется жертвенникомъ, потому что служитъ для жертвъ [8]).

---

[1]) О поклоненіи въ духѣ и истинѣ, кн. 2, твор., ч. I, 135 (Migne, P. L. t. 68, 261).

[2]) Евсевій, О жизни блаженнаго царя Константина (кн. III, гл. 53) въ перев., изданн. Спб. Дух. Ак., 1849, II, 206. Migne, P. Gr., XX, 1116.

[3]) Кириллъ Александрійскій, Γλαφυρὰ на книгу Бытія, кн. 3, т. 53, ч. VI, 142—149 (Migne, P. L. 69, 112—113).

[4]) Tertull. Adv. Marc., lib. III, c. 18, Migne, P. L., 2, 346; Климентъ Александрійскій, Paedag., lib. I, c. 5, Migne, P. Gr., 8, 278 (Ср. Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 94).

[5]) Блаженнаго Августина, О градѣ Божіемъ, кн. 15, гл. 18, Собраніе сочиненій въ переводѣ, V, 109 (Migne, P. L., 41, 461).

[6]) Кириллъ Александрійскій, Γλαφυρὰ (на Бытіе, кн. 1), Твор. ч. IV, т. 53-й, 34 (Migne, P. Gr., 69, 40).

[7]) Посланіе къ евреямъ VII, 1 и т. д. Ср. Кириллъ Александрійскій, Γλαφυρὰ (на Бытіе, кн. 2), т. 53, ч. IV, 81—82 (Migne, P. Gr., 69, 84). Ср. толкованія Исидора, Quaest. in Veter. Test. in Genesin, CXI (Migne, P. L., 83, 239).

[8]) Н. Красносельцевъ, Свѣдѣнія о нѣкоторыхъ литургическихъ рукописяхъ, Казань, 1885, 307.

Въ толкованіи, приписываемомъ Герману (ἱστορία ἐκκλησιαστική): „церковь есть земное небо, въ которомъ живетъ и пребываетъ пренебесный Богъ, она служитъ напоминаніемъ распятія и воскресенія Христова, прославлена болѣе Моисеевой скиніи свидѣнія, въ которой очистилище и святая святыхъ, она предъизображена патріархами, пророками предвозвѣщена, на апостолахъ основана и іерархами украшена“ [1]).

„Святая трапеза есть мѣсто, гдѣ положили Христа во гробѣ Его. На ней предлежитъ истинный и небесный хлѣбъ Христосъ въ таинственной и безкровной жертвѣ, живожертвуемый, какъ человѣкъ, по плоти своей и крови предлагаемой въ пищу жизни вѣчной“ [2]).

Распятіе, жертва Христа, пророки, апостолы—вотъ главное, что входитъ въ составъ понятія церкви, алтаря; это же главное, какъ мы видѣли, заключается и въ описанныхъ изображеніяхъ. На нѣкоторые же сюжеты и лица тѣхъ же изображеній мы находимъ указаніе, какъ на прообразы таинства евхаристіи, совершаемаго въ алтарѣ—въ литургіяхъ, напр., св. Василія: Авель, Авраамъ, Моисей, Ааронъ [3]); ап. Іакова: Авель; въ Григоріанской (Ordo missae Gregorianus): Авель, Авраамъ, Мельхиседекъ [4]); въ коптской литургіи: Авель, Авраамъ [5]); въ апостольскихъ наставленіяхъ (VIII, 12): Авель, Авраамъ, Мильхиседекъ и др.

На лѣвой же стѣнѣ бемы, надъ фигурами Іереміи и Моисея, въ верхнихъ аркадахъ, по сторонамъ открытыхъ балконовъ изображены *ев. Іоаннъ* и *Лука*, а на правой стѣнѣ на соотвѣтствующихъ мѣстахъ—*Матѳей* и *Маркъ*.

Фономъ для всѣхъ евангелистовъ служитъ горный ландшафтъ съ террасами, какъ и въ сценахъ изъ исторіи Моисея; вверху помѣщается на голубомъ фонѣ символъ животнаго, во весь ростъ, а внизу, среди пейзажа, сидящій евангелистъ. Ландшафтъ, какъ мы видѣли, играетъ большую роль въ мозаикахъ церкви св. Виталія, что замѣчено и Рихтеромъ (О. с., 84), особенно, если сравнить роль его въ ранѣе описанныхъ мозаикахъ (усыпальницы Галлы Плацидіи и церкви св. Аполлинарія Новаго). Тамъ условная почва изъ цвѣтовъ и иногда скалы. Здѣсь

---

[1]) Migne, P. Gr., 98, 385. Н. Красносельцевъ, О древнихъ литургическихъ толкованіяхъ, Одесса, 1894, 62.

[2]) Ibid., 63.

[3]) Н. Красносельцевъ, Свѣдѣнія, 249.

[4]) Daniel, Codex liturg. eccles. univ., Lipsiae, 1847 (Schultze, Archäol. d. altchr. Kunst, 220).

[5]) Swainson, The greek Liturgies, chiefly from original authoritys, London, 1884, 359 (Schultze, ibid.).

раздѣлена она скалистыми террасами и уступами въ нѣсколько этажей. Если нѣтъ впечатлѣнія плоскости, которой требуетъ Рихтеръ, то это происходитъ отъ общаго свойства византійской живописи—пластичности ея, законовъ рельефа, къ ней приложенныхъ. Но невѣрно, будто бы это обстрактныя схемы и геологическіе разрѣзы—это натура горныхъ странъ съ утесами и сухими скалами.

Ев. Іоаннъ представленъ не въ видѣ того старца, какимъ онъ обыкновенно изображается въ византійскомъ искусствѣ, какъ евангелистъ [1]), т.-е. съ большой продолговатой головой, со взлызлымъ лбомъ; у него, въ мозаикѣ (рис. 37), длинные сѣдые волосы, спускающіеся косой за плечи, удлиненная сѣдая борода; тонкая особенность лица отличаетъ, по словамъ Н. П. Кондакова, вдохновенную фигуру старца: „подобнаго типа не знаемъ въ византійской иконографіи, это именно тотъ греческій оригиналъ, которымъ такъ умѣлъ воспользоваться Джіотто въ апокрифической сценѣ Воскресенія апостола въ церкви св. Креста Іерусалимскаго [2]). Евангелистъ смотритъ впередъ, какъ бы въ задумчивости, лѣвой рукой поддерживаетъ открытое евангеліе (надпись: SECVNDV IOHANNEM); правой же какъ будто намѣренъ перевернуть страницу книги. Предъ нимъ пюпитръ на тонкой ножкѣ съ письменными принадлежностями. Ниже евангелиста, у подошвы горы, въ зелени двѣ утки.

37. Церковь св. Виталія. Евангелистъ Іоаннъ и апостолы.

Орелъ, какъ и другіе символы, изображенъ натуралистически: онъ безъ нимба.

Ев. Лука изображенъ смотрящимъ вправо, поднявшимъ голову немного вверхъ. Это—мощная, полная фигура съ широкимъ лицомъ, сѣдыми волосами. Укутанный плотно въ бѣлый гиматій (на немъ знакъ Н), .онъ изъ-за пазухи его подымаетъ вверхъ кисть правой руки

[1]) Какъ апостолъ онъ всегда изображается юнымъ.

[2]) Византійскія эмали, 217.

съ особымъ чисто греческимъ перстосложеніемъ: два среднихъ перста соединены съ большимъ; въ лѣвой рукѣ, прикрытой также гиматіемъ, онъ держитъ открытое евангеліе, обращенное текстомъ къ зрителю; на немъ надпись: SECVNDVM LVCA. У ногъ его скриній (красный) со свитками, а ниже идущій по водѣ аистъ. На верху горы идущій бѣлый быкъ.

Типъ евангелиста, какъ онъ представленъ здѣсь, не обыченъ въ памятникахъ византійскаго искусства; обыкновенно онъ изображается молодымъ съ маленькой бородкой [1]). Сходно съ равеннской мозаикой изображенъ евангелистъ въ мозаикахъ Синайскаго монастыря [2]) (гдѣ онъ, однако, среди апостоловъ) и въ церкви св. Аполлинарія Новаго.

Ев. Матѳей изображенъ также старцемъ, но не въ томъ типѣ, въ какомъ онъ извѣстенъ въ болѣе позднихъ памятникахъ византійскаго искусства и даже въ мозаикѣ Православной крещальни (въ Равеннѣ); въ этихъ памятникахъ онъ имѣетъ широкую голову съ высокимъ открытымъ (безъ морщинъ) лбомъ, правильный, но широкоскулый овалъ [3]); здѣсь же, въ мозаикѣ церкви св. Виталія, широкая голова, но съ невысокимъ лбомъ, съ большими волосами, спускающимися за плечи косой, и большой клиномъ бородой. Сидя на скалѣ, онъ смотритъ въ задумчивости прямо предъ собой, держа на колѣняхъ открытое евангеліе, на которомъ и пишетъ (надпись нельзя разобрать) [4]). Сбоку отъ евангелиста пюпитръ съ письменными принадлежностями, ниже, у ногъ, скриній со свитками, и еще ниже, у подошвы горы, идущій по водѣ бѣлый аистъ. Надъ евангелистомъ изображенъ ангелъ, слетающій къ нему съ голубого неба съ облаками; видимый по грудь, онъ въ бѣлыхъ одеждахъ, въ свѣтло-зеленомъ нимбѣ, правой рукой подаетъ ему свитокъ. Въ типѣ старца изображенъ евангелистъ и въ современныхъ памятникахъ, напр., въ миніатюрахъ рукописи Индикоплова Ватиканской библіотеки (л. 78), въ синайской мозаикѣ [5]), гдѣ онъ, однако, не такъ суровъ, какъ въ мозаикѣ церкви св. Виталія и св. Аполлинарія во флотѣ.

Ев. Маркъ изображенъ такъ же старцемъ, какъ и другіе евангелисты; но типъ его мало отличается отъ того, какой извѣстенъ въ поздне-

---

[1]) См. характеристику общаго типа евангелиста у Н. П. Кондакова, Византійскія эмали, 278.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 83.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 274; старцемъ онъ изображенъ въ мозаикахъ атрія церкви св. Марка въ Венеціи; но тамъ же и въ иномъ типѣ.

[4]) Garrucci, III, 71, читаетъ: Miithui ivingilium lin, т.-е. Mathei evangelium liu (liber).

[5]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 84.

византійскихъ памятникахъ и даже раннихъ, какъ, напр., рельефъ-медальонъ въ музеѣ въ Константинополѣ [1]): у него широкое, полное лицо, короткая бородка, опушающая щеки и подбородокъ. Главное отличіе въ равеннской мозаикѣ—это старческій возрастъ, какъ и въ синайской мозаикѣ, только въ послѣдней у Марка не округлая, а длинная, сѣдая борода [2]). Одѣтый, какъ и другіе евангелисты, въ бѣлыя одежды, сидя на скалѣ, Маркъ смотритъ, поднявъ немного голову вверхъ, предъ собой; въ вдохновеніи онъ поднимаетъ правую руку вверхъ, а лѣвой поддерживаетъ евангеліе, стоящее на лѣвомъ колѣнѣ и обращенное въ сторону зрителей; надпись на немъ: SECVNDVM MARCVM. Сбоку пюпитръ съ письменными принадлежностями. Вверху, на вершинѣ горы, символъ евангелиста — левъ, замѣчательно натуралистическое изображеніе, не имѣющаго себѣ подобнаго ни въ ранне-, ни въ поздне-византійскомъ искусствѣ [3]).

Всѣ описанныя изображенія евангелистовъ отличаются красотой въ замыслѣ и въ исполненіи. Отмѣченное въ немъ художникомъ старчество должно указывать лишь на ихъ мудрость и вдохновеніе. Но это старчество цвѣтущее, не имѣющее той худобы, которой въ поздневизантійскихъ памятникахъ характеризуются старцы [4]). Въ предѣлахъ старческаго возраста здѣсь все различные индивидуальные типы—одна изъ попытокъ выработки иконографическихъ типовъ.

Сходство съ синайской мозаикой и съ изображеніями въ поздневизантійскихъ памятникахъ, даетъ, полагаемъ, основаніе не согласиться съ Стржиговскимъ, который сводитъ равеннскую мозаику, барельефы Миланскаго диптиха и диптиха коллекціи Батеманна (Garrucci, 452, 1—2), на основаніи указаннаго однообразія въ возрастѣ евангелистовъ, въ группу памятниковъ западнаго происхожденія [5]). Не говоря о синайской мозаикѣ (дающей во многомъ сходные съ равеннской мозаикой типы евангелистовъ), нельзя отнести къ памятникамъ западнаго происхожденія и другіе, указываемые здѣсь памятники.

Шрафировка одеждъ у евангелистовъ—незначительна, складки—въ широкой манерѣ. Сѣдина отмѣчается бѣлымъ цвѣтомъ съ зеленью. У Іоанна цвѣтъ лица красный; по носу идетъ красный контуръ. У

---

[1]) Strzygowski, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. Byz. Zeitschrift., I, Taf. III.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 83.

[3]) Быть можетъ, при ближайшемъ разсмотрѣніи, окажется, что это плодъ реставраціи.

[4]) См. примѣры у Н. П. Кондакова, Исторія виз. иск., 246—247.

[5]) Byz. Zeitschrift, I, 587.

всѣхъ золотые нимбы. Всѣ изображенія евангелистовъ обрамлены съ четырехъ сторонъ широкимъ бордюромъ, украшеннымъ драгоцѣнными камнями — мотивъ украшенія изображеній, обычный въ византійскомъ искусствѣ, о которомъ говорилось ранѣе.

Надъ евангелистами по дугѣ арки съ одной и съ другой стороны — орнаментальныя изображенія по синему фону. Изъ двухъ золотыхъ канѳаровъ выходитъ виноградная лоза съ ея побѣгами и плодами и въ параллельныхъ завиткахъ подымается кверху, гдѣ соединяется у медальона съ крестомъ; по сторонамъ канѳара по голубку и по два голубка, клюющихъ плоды въ побѣгахъ виноградныхъ.

Такого же совершенно рода орнаментація украшаетъ пространство стѣны подъ тріумфальной аркой по сторонамъ оконъ, только виноградная лоза выходитъ изъ плетеныхъ корзинъ; вновь голубки. Орнаментъ изъ виноградной лозы съ ея побѣгами и плодами, извѣстный впослѣдствіи у византійцевъ подъ именемъ βοθρύδια [1]), встрѣчается уже въ живописи катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ [2]), и затѣмъ въ V—VI в. въ росписяхъ церквей, и на мелкихъ памятникахъ восточнаго происхожденія. Лоза выходитъ изъ сосуда и разстилается шпалерами въ изящныхъ завиткахъ: въ мозаикахъ потолка капеллы св. Приска въ Капуѣ [3]), потолка крещальни Януарія въ Неаполѣ [4]) и др. [5]), затѣмъ въ барельефахъ кресла епископа Максиміана въ Равеннѣ (Garrucci, 414, 515), амвона Солунскаго (Garrucci, 426, 1), въ барельефахъ коптскихъ памятниковъ Булакскаго музея [6]), на коптскихъ тканяхъ [7]) и др. [8]).

Арка абсиды украшена изображеніемъ въ центрѣ двухъ летящихъ ангеловъ, одѣтыхъ въ бѣлыя одежды, съ серебристыми нимбами, поддерживающихъ обѣими руками медальонъ, въ которомъ на голубомъ фонѣ восьмиконечный крестъ. Фигуры эти отличаются изяществомъ, чисто античной красотой; въ основѣ ихъ лежитъ древне-христіанскій оригиналъ съ античнымъ преданіемъ [9]).

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 297.

[2]) Garrucci, 300, 2; 345, 3; 388, 1, 5.

[3]) Garrucci, 256. Д. В. Айналовъ, О. с., 151—152, рис. 23.

[4]) Д. В. Айналовъ, О. с., 139, рис. 18.

[5]) Въ мозаикѣ V вѣка, открытой въ Анконѣ. De Rossi, Bullet., 1879, 130—131.

[6]) Gayet, Les monuments coptes du Musée de Boulaq. Mémoires de la Mission arch. française au Caire, III, fasc. 3, pl. I, f. 1; pl. X, f. 12; pl. XI, f. 13.

[7]) Gerspach, Les tapisseries coptes, Paris, 1890, pl. 17, 18, 19.

[8]) См. еще примѣры у Стржиговскаго, Byz. Zeitschr., I, 580 сл.

[9]) Ср. фигуры двухъ ангеловъ, несущихъ медальонъ съ изображеніемъ юнаго Христа на обложкѣ изъ слоновой кости (эпиникія Констанція Августа). Gori, Thesaurus veterum diptychorum, II, 163—168, f. 1. D'Agincourt, Sculpt. III, 15. (Д. В. Айналовъ, Три древне-христіанскихъ сосуда изъ Керчи, 11, рис. 6).

По концамъ арки—налѣво отъ зрителя—городъ Іерусалимъ (Hierusalem), а направо Виѳлеемъ (Bethleem). Это положеніе городовъ на аркѣ обычно и въ другихъ современныхъ росписяхъ церквей; типъ ихъ въ равеннской мозаикѣ совершенно тотъ же, что и въ римскихъ мозаикахъ вплоть по IX—X в. Это городъ съ золотыми стѣнами, украшенными рядомъ драгоцѣнныхъ камней (зеленые, голубые, бѣлые), съ открытыми воротами, надъ которыми висятъ на трехъ цѣпочкахъ круглые камни.

Видъ городовъ передаетъ схему башни, сложившуюся еще въ античномъ искусствѣ [1]); какъ и въ миніатюрахъ Вѣнской библіи, свитка Іисуса Навина, Космы Индикоплова—внутри городовъ видны различныя зданія той же архитектуры, что въ оградѣ городовъ Равенны и Классиса (въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго). У воротъ по пальмѣ; агнцы не изображены.

Поддужная тяга большой алтарной арки украшена медальонами съ изображеніями Христа, 12 апостоловъ и свв. Гервасія и Протасія.

Всѣ изображенія представлены на синемъ фонѣ. Пышная орнаментика окружаетъ ихъ. Все поле окаймлено широкими бордюрами; въ промежуткахъ между бордюрами помѣщенъ оригинальный и изящный орнаментъ: матерчатая брошь съ жемчугомъ, имѣющая видъ цвѣтной чашечки; одна отъ другой она отдѣлена какъ бы другой брошью въ видѣ щитка съ драгоцѣннымъ камнемъ въ центрѣ. Цвѣты въ этомъ орнаментѣ чередуются: желтый, коричневый, бѣлый, зеленый, синій, красный. Въ центральномъ квадратѣ изображенія помѣщены въ медальонахъ съ свѣтло-голубымъ фономъ; они окружены гирляндой съ золотыми и коричневыми или бѣлыми и матово-красными лепестками; внизу медальона два дельфина (зеленоватаго цвѣта) съ краснымъ клювомъ и хвостомъ; хвосты дельфиновъ скрещиваются; выше, у самой гирлянды медальона, бѣлая раковина. Бордюръ квадрата украшенъ овами, а въ полѣ его, кромѣ того, по сторонамъ дельфиновъ по небольшому кресту, а по сторонамъ медальона по кружечку и крестику. Всѣ лица имѣютъ золотые нимбы.

Находящееся въ замкѣ свода арки изображеніе Христа—совершенно новое. Далѣе, налѣво отъ Христа, слѣдуютъ, спускаясь внизъ:

1) *Петръ* (Petrus) [2])—старецъ съ небольшой сѣдой бородой, обрамляющей подбородокъ и щеки, съ невысокимъ лбомъ при большой, однако, головѣ—все черты, отдаленно передающія традиціонный типъ, извѣстный

[1]) Д. В. Айналовъ, О. с., 99—100.

[2]) Имена въ скобкахъ находятся и въ мозаикѣ по сторонамъ каждаго бюста святаго.

на бронзовой медали; по сухости и черствости типъ приближается къ извѣстнымъ типамъ въ римскихъ мозаикахъ, напр., церкви св. Пуденціаны[1]), а равно въ мозаикѣ Православной крещальни, св. Аполлинарія Новаго въ сценахъ призванія Петра, благословенія хлѣба и рыбы и др.), въ капеллѣ Петра Хризолога, гдѣ онъ, однако, нѣсколько мягче, не столь энергиченъ.

2) *Андрей* (Andreas)—оригинальный типъ: старецъ, съ небольшой бородкой, какъ у Петра, но съ вклокоченными, какъ у варвара, волосами, большими широко открытыми глазами. Замѣчательно, что эта характеристика апостола наблюдается во многихъ памятникахъ восточно-византійскаго происхожденія, какъ, напр., сирійскія миніатюры евангелія Рабулы (Garrucci, 128, 1), ампуллы палестинскія въ Монцѣ—VI в. (Garrucci, 434, 3, 2, 6; 435, 1), мозаики Синайскаго монастыря [2]), и болѣе позднія, какъ, напр., миніатюры рукописи Григорія Назіанзина Амвросіанской библіотеки № 49—50, IX в., л. 598; и далѣе, очевидно, по восточнымъ образцамъ, въ мозаикахъ (погибшихъ) церкви св. Агаты въ Римѣ (Garrucci, 240, 2) V в., св. Аполлинарія Новаго (сцены благословенія хлѣба и рыбы), капеллы Петра Хризолога [3]).

Намъ неизвѣстно литературное извѣстіе, гдѣ бы отмѣчалась указанная черта типа апостола; извѣстно только, что онъ былъ старъ, великъ, имѣлъ большой носъ, высокія брови [4]). Скорѣе всего можно полагать, портретъ апостола основанъ на живомъ, нигдѣ не записанномъ (или пока неизвѣстномъ) преданіи, такъ какъ портретъ съ его характерными чертами, какъ видимъ и изъ обзора памятниковъ, установился сразу.

3) *Іоаннъ* (Iohannis), какъ указывалось уже, въ качествѣ апостола почти всегда изображается юнымъ въ памятникахъ византійскаго искусства (напр., миніатюрахъ евангелія Рабулы, рукописи Григорія Назіанзина Амвросіанской библіотеки № 49—50 и др.), и какъ въ произведеніяхъ той же школы—въ равеннскихъ мозаикахъ: и въ Православной, и въ Аріанской крещальняхъ, и въ описываемыхъ мозаикахъ церкви св. Виталія, и въ капеллѣ Петра Хризолога [5]). Какъ въ мо-

---

[1]) Д. В. Айналовъ, О. с., 69.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 83.

[3]) Въ мозаикахъ Православной крещальни этой черты не видно, но въ Аріанской она, повидимому, отмѣчена.

[4]) Lipsius, Apokryphe Apostelgeschichten, I, 577. Ficker, Die Darstellungen der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig, 1887, 31. См. еще 139—140, 125—126.

[5]) Овалъ лица дѣланъ черной линіей и потому болѣе толстую черту у подбородка можно неправильно принять за маленькую бородку.

заикѣ Виталія, такъ и въ Православной крещальнѣ лицо апостола удивительной красоты съ чисто сантиментальнымъ выраженіемъ; волосы на головѣ курчавые, длинный тонкій носъ, тонкій, чистый овалъ лица. Типъ апостола, какъ юноши, находитъ себѣ объясненіе въ толкованіяхъ отцовъ церкви объ его образѣ (къ ев. Іоанна XXI, 22) и апокрифахъ [1]).

4) *Варѳоломей* (Bartholomeus)—въ типѣ полнаго мужчины, съ длинной густой черной бородой (немного раздвоенной), какъ и въ синайской мозаикѣ [2]), въ мозаикѣ капеллы Хризолога, гдѣ, однако, болѣе молодое пріятное лицо съ коротко остриженными волосами и легкой бородкой. Типъ апостола въ мозаикѣ церкви св. Виталія (а равно Аріанской крещальни), приближается близко къ преданію объ образѣ его [3]).

5) *Матѳей* (Mattheus)—замѣчательно живое, выразительное лицо, близкое къ лицу ап. Петра, только болѣе широкое, болѣе мягкое по выраженію; небольшіе волосы на головѣ, небольшая округлая борода, большіе широко открытые глаза. Здѣсь, кромѣ старчества, ничего нѣтъ общаго съ изображеніемъ Матѳея, какъ евангелиста въ тѣхъ же мозаикахъ, а равно съ изображеніемъ въ Православной крещальнѣ; въ послѣдней, типъ апостола ближе къ тому, что извѣстенъ позже въ памятникахъ византійскаго искусства: у него высокій открытый лобъ, длинная остроконечная, сѣдая борода; правой рукой онъ не прикасается къ вѣнцу, а, повидимому, именословно благословляетъ [4]). Въ мозаикѣ капеллы Хризолога (а равно въ Аріанской крещальнѣ) онъ пожилой, хотя не старъ, съ небольшой бородкой. Изображеніе апостола въ Синайской мозаикѣ, повидимому, весьма близко къ описываемому: онъ грузенъ и сѣдъ [5]).

6) *Ѳаддей* (Thaddeus)—почти въ томъ же типѣ, что и Варѳоломей, только густая борода немного длиннѣе и лицо болѣе строгаго выраженія. Наиболѣе сходенъ типъ съ типомъ синайской мозаики (черноволосый и полный) [6]) и Аріанской крещальни, и капеллы Хризолога, гдѣ фигура апостола съ тонкими чертами лица и небольшой округлой бородкой.

Направо отъ Христа:

7) *Павелъ* (Paulus)—замѣчательно переданный типъ, установив-

---

[1]) Ficker, O. c., 33.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 83.

[3]) «Capillo nigro capitis est, et crispo. Caro illius candida, oculi grandes, nares aequales et directae, aures coopertae crine capitis: barba prolixa habens paucos canos: statura aequalis, quae nec brevis, nec longa possit adverti». Apost. Hist. lib. VIII, c. II. Fabricius, Codex apocryphus Novi Testamenti, Hamburgi, 1719, 671; Ficker, O. c., 30.

[4]) См. рис. по фот. Алинари. У Риччи искажено. О самомъ благословеніи у Н. П. Кондакова, Византійскія эмали, 274 сл.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 84.

[6]) Н. П. Кондаковъ, ibid., 84.

шійся къ V вѣку [1]) и находящій себѣ объясненіе въ литературныхъ извѣстіяхъ объ образѣ апостола [2]). У него, старца, удлиненное, широкое лицо, большой взлызлый лобъ, широко открытые большіе глаза, съ бровями, соединенными на переносьѣ, длинный, загнутый на концѣ носъ, большая остроконечная борода. Въ мощныхъ чертахъ лица проглядываетъ энергичное выраженіе; тонкій очеркъ носа, губъ, свободно открытый лобъ, проницательные глаза, большая борода — все лучшимъ образомъ характеризуетъ Павла, какъ „στόμα Κυρίου, ῥήτωρ τῆς Ἐκκλησίας, κῆρυξ τῆς πίστεως, διδάσκαλος τῆς ἀληθείας“ [3]).

Описанный типъ апостола приближается наиболѣе къ типу извѣстному въ бронзовой медали, въ миніатюрахъ рукописи Космы Индикоплова [4]), въ миніатюрахъ евангелія Рабулы и въ памятникахъ поздне-византійскаго искусства [5]). Изображеніе апостола въ Православной крещальнѣ не вполнѣ приближается къ описанному типу, хотя черты его всѣ повторены; ближе всего къ этому типу изображеніе въ капеллѣ Хризолога. Въ мозаикѣ Аріанской крещальни отклоненіе отъ типа: нѣтъ лысины, борода раздвоена на концѣ, лицо лишено духовнаго выраженія.

8) *Іаковъ* (Jacobus) Заведеевъ — прекрасное юное, выразительное лицо, съ небольшими волосами на головѣ, небольшимъ носомъ (рис. 37). Сходенъ типъ въ Аріанской крещальнѣ; въ Православной крещальнѣ онъ съ небольшой остроконечной бородой; въ капеллѣ Хризолога—съ округлой, болѣе возмужалый.

9) *Филиппъ* (Philippus)—совершенно почти въ типѣ Ѳаддея (рис. 37): продолговатое лицо, небольшіе волосы на головѣ, длинная остроконечная борода. Тождественнаго типа апостолъ въ Синайской мозаикѣ [6]), отчасти въ Аріанской и Православной крещальнѣ и въ капеллѣ Хризолога, гдѣ борода у него округла, меньшей величины.

10) *Ѳома* (Thomas)—въ типѣ, наиболѣе обычномъ въ памятникахъ византійскаго искусства (рис. 37): юноша, съ небольшими волосами, длин-

---

[1]) Ficker, O. c., 46.

[2]) Ficker, ib., 21 (Изъ Миней на 29 іюня).

[3]) Діалогъ Philopatris, приписываемый Лукіану: ἡνίκα δέ μοι Γαλιλαῖος ἐνέτυχεν, ἀναφαλαντίας, ἐπίρρινος, ἐς τρίτον οὐρανὸν ἀεροβατήσας. (Соч. Лукіана, изд. Lehman'a, Lipsiae, 1831, IX, 233 (597).

Въ «Дѣяніяхъ» Павла и Ѳеклы: «εἶδεν δὲ τὸν Παῦλον ἐρχόμενον ἄνδρα μικρὸν τῇ μεγέθει ψιλὸν τῇ κεφαλῇ ἀγκύλον ταῖς κνήμαις, εὐεκτικόν, σύνοφρυν, μικρῶς ἐπίρρινον, χάριτος πλήρη· ποτὲ μὲν γὰρ ἐφαίνετο ὡς ἄνθρωπος, ποτὲ δὲ ἀγγέλου πρόσωπον εἶχεν» (Tischendorf, Acta apostolorum apocrypha, 41). См. Ficker, O. c., 37 и 34.

[4]) См. Атласъ къ Исторіи виз. иск. Н. П. Кондакова, табл. VI.

[5]) Ср., напр., въ мозаикѣ Кіево-Софійскаго собора (Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, 38), моз. Кахріе-Джами (Н. П. Кондаковъ, Виз. церкви, 188).

[6]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 83.

нымъ тонкимъ носомъ, тонкимъ оваломъ лица. Въ Синайской мозаикѣ апостолъ также юнъ и безбородъ; оригинальное лицо, по словамъ Н. П. Кондакова, совершенно тождественно съ медальономъ въ церкви св. Виталія, но во взглядѣ, брошенномъ направо, мозаичистъ послѣдняго изображенія явно искалъ выразить нѣкоторое легкомысліе и свойственный ему скептицизмъ, тогда какъ Синайскій медальонъ изображаетъ болѣе простоватаго толстаго юношу [1]). Юношей же изображенъ апостолъ и въ Православной и Аріанской крещальняхъ: онъ съ небольшой округлой бородкой [2]).

11) *Іаковъ Алфеевъ* (Jacobus Al.)—болѣе возмужалаго типа, чѣмъ Ѳома, съ бородкой, слегка опушающей подбородокъ; сходнаго типа въ Синайской мозаикѣ, въ мозаикѣ капеллы Хризолога и Православной крещальни; въ Аріанской крещальнѣ онъ юнъ, безбородъ.

12) *Симонъ* (Simon Chan.)—изображенъ юношей, почти того же типа, что и Іоаннъ. Юнымъ онъ изображенъ въ Православной крещальнѣ; въ капеллѣ Хризолога съ небольшой округлой бородой, но возмужалый; въ Аріанской крещальнѣ, въ данномъ случаѣ совершенно отклоняясь отъ мозаикъ церкви св. Виталія, старцемъ.

И слѣва, и справа послѣдній медальонъ занимаютъ изображенія:

13) *Гервасій* (Gerbasius) и 14) *Протасій* (Protasius)—оба юноши [3]), съ довольно грубыми чертами лица, продолговатаго, съ нѣсколько изогнутымъ носомъ; оба — въ бѣлыхъ одеждахъ, какъ и апостолы. Въ томъ же типѣ оба святые, какъ извѣстно, представлены въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго, наряду съ отцомъ ихъ Виталіемъ (въ процессіи святыхъ); оба святые изображены въ мозаикѣ капеллы Фауста, въ церкви св. Амвросія въ Миланѣ; но Протасій тамъ старъ; въ живописи же неаполитанскихъ катакомбъ онъ, какъ и въ равеннскихъ мозаикахъ, юнъ [4]).

Сравненіе типовъ апостоловъ въ равеннскихъ мозаикахъ V—VI в. приводитъ къ тому заключенію, что въ нихъ не только типы Петра и Павла общи всѣмъ, но и многіе другіе, конечно, приближаясь одинъ къ другому въ большей или меньшей степени. Большей оригинальностью отличаются типы апостоловъ въ Православной крещальнѣ, однако, нѣкоторые изъ нихъ приближаются къ извѣстнымъ позже въ чисто

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 84.

[2]) Если принять, что въ мозаикѣ капеллы Хризолога (какъ это дѣлаетъ Н. П. Кондаковъ) надписи надъ Матѳеемъ и Ѳомой переставлены, то тогда и здѣсь Ѳома—юный.

[3]) По легендѣ—они близнецы.

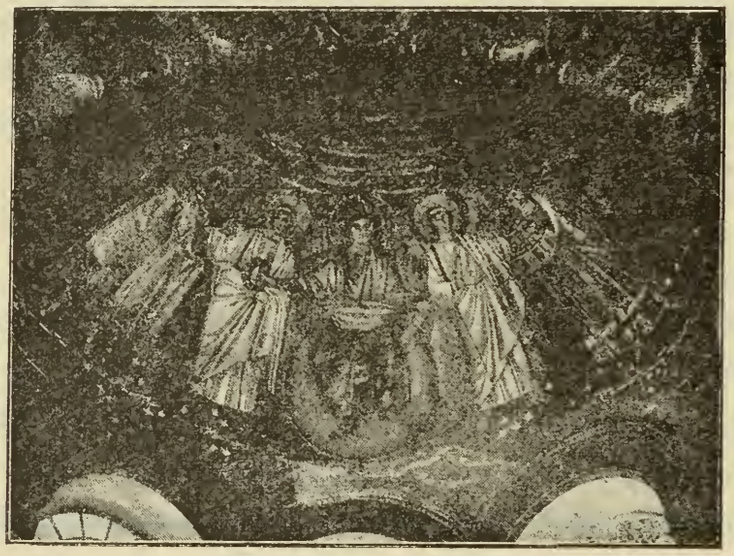
[4]) Garrucci, 236. Д. В. Айналовъ, О. с., 167.

византійскихъ памятникахъ (напр., ап. Іоаннъ, Матѳей, Ѳома, Іаковъ Алфеевъ, Симонъ), а ранѣе въ мозаикахъ церкви св. Виталія.

Типы апостоловъ Аріанской крещальни весьма близки къ типамъ церкви св. Виталія; на основаніи этой близости мы заключаемъ, что распредѣленіе апостоловъ здѣсь такое же, какъ въ церкви св. Виталія и, слѣдовательно, здѣсь изображены тѣ же апостолы, что въ послѣдней церкви.

Апостолы въ мозаикѣ капеллы Хризолога весьма близки къ апостоламъ мозаики церкви св. Виталія, хотя есть и значительныя отклоненія, что, впрочемъ, нужно во многомъ отнести на счетъ реставраціи, вслѣдствіе которой, вѣроятно, надъ нѣкоторыми изображеніями неправильно перемѣщены надписи.

Что же касается изображеній апостоловъ церкви св. Виталія, то



38. Церковь св. Виталія. Мозаика свода абсиды (Еммануилъ и святые).

сходство ихъ (а равно другихъ, приводившихся для сравненія) съ таковыми же въ синайской мозаикѣ [1]) и въ другихъ византійскихъ памятникахъ — ясно указываетъ, что послужило прототипомъ ихъ, или къ какой школѣ они принадлежатъ.

Абсида. Сводъ абсиды занятъ композиціей идеальнаго характера (рис. 38). Весь фонъ абсиды золотой; почва скалистая, съ двумя усту-

[1]) Нельзя не выразить сожалѣнія, что до настоящаго времени эти мозаики еще не изданы надлежащимъ образомъ. Даже темная фотографія съ этихъ мозаикъ, сдѣланная Н. П. Кондаковымъ во время изученія памятниковъ Синайскаго монастыря на мѣстѣ (въ 1881 г.) и любезно имъ предоставленная намъ, показываетъ, насколько фантастиченъ рисунокъ у Гарруччи (tav. 268) и насколько описанныя равеннскія мозаики церкви св. Виталія близки къ синайскимъ. Объ этой близости свидѣтельствуетъ многократно Н. П. Кондаковъ въ цитированномъ выше сочиненіи.

пами, усѣяна бѣлыми лиліями. Въ центрѣ на голубой сферѣ, стоящей на той же каменистой почвѣ, изъ которой вытекаютъ четыре райскихъ рѣки, сидитъ юный Христосъ и правой рукой протягиваетъ вѣнецъ подходящему къ нему св. Виталію, а лѣвой поддерживаетъ поставленный на колѣно свитокъ, запечатанный семью печатями. Какъ съ правой стороны ангелъ подводитъ къ нему св. Виталія, такъ съ лѣвой другой ангелъ—Екклезія (Ecclesius epi.), несущаго на простертыхъ и покрытыхъ верхней одеждой рукахъ модель церкви. Надъ Христомъ красно-бѣлыя и сине-голубыя полоски облаковъ.

Композиція, очевидно, представляетъ Христа воскресшаго, сидящаго на престолѣ во второмъ пришествіи и надѣляющаго мученическимъ вѣнцомъ св. Виталія, представителя „церкви" равеннской и принимающаго отъ Екклезія вещественный образъ этой церкви въ видѣ модели ея. На апокалиптическое значеніе образа указываетъ свитокъ, запечатанный семью печатями, находящійся въ рукахъ Христа; самое помѣщеніе его въ алтарѣ вполнѣ объясняется толкованіями на литургіи, приписываемыми Софронію и Герману: „Алтарное возвышеніе,—говорится у одного,—есть мѣсто престольное и указываетъ на второе пришествіе, такъ какъ сидящій на престолѣ имѣетъ судить живыхъ и мертвыхъ" [1]). То же самое, почти въ тѣхъ же выраженіяхъ, повторяется у другого [2]).

Христосъ здѣсь представленъ юнымъ, какимъ обыкновенно изображается въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства, но онъ характеризованъ здѣсь иначе, чѣмъ въ послѣднихъ. У него крестчатый нимбъ и одежда цвѣтовъ, какіе обыкновенно мы встрѣчаемъ на немъ въ памятникахъ византійскаго искусства: онъ въ златотканномъ пурпуровомъ хитонѣ съ широкими золотыми клавами и пурпурномъ гиматіи; изъ-подъ рукавовъ хитона выходятъ золотые нарукавники; на гиматіи знакъ N; гиматій образуетъ у пояса большую пазуху.

Это—типъ *Еммануила*, Христа Предвѣчнаго, вѣчно рожденнаго Слова Божія. Образъ Еммануила въ памятникахъ византійскаго искусства надѣляется именно чертами ангельскаго облика, символа вѣчной юности.

Древне-христіанское искусство, какъ уже указывалось, преимуще-

---

[1]) Н. Красносельцевъ, О древнихъ литургическихъ толкованіяхъ, 26.

[2]) Ibid., 66. Ср. Кирилла Александрійскаго, О поклоненіи и служеніи въ духѣ и истинѣ, кн. 12: «...Божественный алтарь, какъ бы въ образѣ, есть Еммануилъ, чрезъ Котораго мы приходимъ къ Богу и Отцу...» Твор. свв. отцевъ, т. 49, Творенія св. Кирилла Александрійскаго, II, 241.

ственно предпочитало этотъ юный образъ его; мы видимъ въ живописи катакомбъ, на саркофагахъ, пиксидахъ, диптихахъ и др. памятникахъ Христа въ различныхъ событіяхъ изъ его жизни — крещеніи, совершеніи чудесъ, когда, по евангелію, онъ перешелъ уже тридцатилѣтній возрастъ, именно въ этомъ юношескомъ образѣ. Извѣстно, что этотъ образъ Христа смѣняется типомъ историческаго характера: онъ изображается въ пожиломъ возрастѣ, съ бородою и длинными волосами лишь въ IV вѣкѣ, но не окончательно, и въ V—VI ст. онъ встрѣчается наряду съ послѣднимъ. Позже въ памятникахъ византійскаго искусства мы не встрѣчаемъ юношескаго типа Христа въ сценахъ совершенія имъ своей миссіи; этотъ типъ сохраняется лишь для сценъ, въ которыхъ Христосъ выступаетъ отрокомъ и для того символическаго образа, который извѣстенъ подъ именемъ „Еммануила“ [1]). Названіе это основано на извѣстномъ пророчествѣ Исаіи: „се, дѣва во чревѣ пріиметъ и родитъ сына и нарекутъ имя ему: Еммануилъ, что значитъ: съ нами Богъ“ (Исаіи VII, 14), которое всѣ отцы церкви, вслѣдъ за евангелистомъ Матѳеемъ, относятъ именно ко Христу, рожденному отъ Приснодѣвы Маріи.

Что этому образу Христа съ тѣми чертами, какими онъ надѣленъ въ мозаикѣ, можно усвоить названіе Еммануила, доказывается нѣкоторыми поздне-византійскими памятниками; при этомъ, данъ-ли этотъ образъ по грудь, или во весь ростъ, названіе не измѣняется. Такимъ образомъ, на одномъ металлическомъ медальонѣ съ эмалью, византійской работы (XI—XII в.), юному Христу, представленному по грудь, со свиткомъ и благословляющему, усвоено въ надписи наименованіе O EMMAN [2]). Въ миніатюрѣ евангелія XII — XIII в., принадлежавшаго еп. Порфирію, юному Христу, сидящему на престолѣ, благословляющему, съ крестчатымъ нимбомъ, усвоено въ надписи наименованіе IC XC EMMANOVIL [3]). Въ мозаикѣ собора въ Монреале, въ замкѣ тріумфальной арки, юному Хрусту въ крестчатомъ нимбѣ, представленному въ медальонѣ по грудь (по сторонамъ его въ медальо-

---

[1]) Юношескій образъ Христа мы встрѣчаемъ также въ сценахъ Ветхаго Завѣта, гдѣ онъ изображенъ вмѣсто Бога Отца, напримѣръ, въ мозаикахъ собора св. Марка въ Венеціи.

[2]) На напрестольномъ евангеліи XIV в. Древности Россійскаго Государства, отд. I, № 79.

[3]) Прохоровъ, Христіанскія древности, 1875, рис. къ стр. 32. Надписью же IC XC MANOVHL сопровождается изображеніе ангела во фрескѣ абсиды церкви Накрези на Кавказѣ въ Кахетіи. Gagarin, Le Caucase pittoresque, Paris, 1847, pl. XLVIII. 1.

нахъ же девять пророковъ) въ надписи усвоено вновь тоже наименованіе: IC XC O EMMANϒHΛ [1]). Основываясь на этихъ примѣрахъ, очевидно, тоже наименованіе Еммануила можно давать всякому образу Христа юнаго, представленнаго или отдѣльно, или же въ особой композиціи. Особенности этого образа, отличительныя черты его сравнительно съ образомъ Христа Вседержителя яснѣе всего можно опредѣлить, указавъ на изображеніе Еммануила въ третьемъ куполѣ собора св. Марка въ Венеціи.

Изображеніе въ центральномъ куполѣ Христа вознесшагося сопровождается въ барабанѣ Богородицей—церковью земной и двѣнадцатью апостолами, представителями и устроителями ея, а въ парусахъ—четырьмя евангелистами, какъ лицами историческими, написавшими евангеліе, ученіе и жизнь Христа. Изображеніе же въ куполѣ Христа Еммануила, держащаго въ лѣвой рукѣ свитокъ, перевитый ленточкой, и правой благословляющаго, сопровождается въ барабанѣ также Богородицей Орантой, т.-е. образомъ церкви земной, но вмѣстѣ и Приснодѣвой, родившей Его Предвѣчное Слово, Еммануила, о которомъ пророчествовали идущіе по сторонамъ ея въ томъ же барабанѣ пророки: Давидъ, Соломонъ, Малахія, Исаія со свиткомъ въ лѣвой рукѣ, и правой, указывающей вверхъ, на Еммануила, что особенно интересно въ данномъ случаѣ, а въ парусахъ—эмблемами евангелистовъ, на значеніе которыхъ здѣсь ясно указываетъ надпись надъ ними: „Quae sub obscuris de Christo dicta figuris his aperire datur et in his Deus ipse notatur“.

Въ сходной композиціи встрѣчаемъ того же Христа Еммануила въ рукописи евангелія библ. св. Марка въ Венеціи, XI в., № 540, на выходномъ листѣ предъ началомъ евангелій. Онъ представленъ въ голубой мандорлѣ, составленной изъ пяти концентрическихъ круговъ, сидящимъ на радугѣ и держащимъ въ лѣвой рукѣ длинный открытый свитокъ съ надписью, а правую приподнимающій, какъ бы въ бесѣдѣ, вверхъ; его голову съ каштановыми волосами, спадающими двумя косами за плечи, окружаетъ нимбъ, раздѣленный крестомъ; по четыремъ сторонамъ мандорлы — эмблемы евангелистовъ; внизу, внѣ ея, пророки Исаія и Іезекіиль съ открытыми свитками. На второмъ выходномъ листѣ Христосъ уже въ историческомъ типѣ благословляетъ четырехъ апосто-

---

[1]) Gravina, Il Duomo di Monreale, 1859, tab. 14—A. Въ томъ же соборѣ юный Христосъ изображенъ въ сводѣ діаконика, въ сопровожденіи четырехъ херувимовъ по угламъ свода; у него надпись: HEMMANVEL (Gravina, O. c., tab. 21—D).

*

ловъ [1]). Въ той же рукописи Еммануилъ изображенъ въ медальонахъ предъ началомъ ев. Матѳея и Іоанна. Въ первомъ, какъ извѣстно, приводится, въ началѣ же (I, 22, 23), пророчество Исаіи объ Еммануилѣ, а второе открывается именно словами объ этомъ Предвѣчномъ Христѣ, вѣчно рожденномъ Словѣ, принявшемъ плоть и обитавшемъ съ нами, то-есть, Еммануилѣ.

Любопытно, что съ чертами Еммануила Христосъ представляется въ сценѣ бесѣды его съ книжниками; въ одномъ случаѣ, въ грузинской минеѣ Сіонскаго собора (въ Тифлисѣ), XI в., юный Христосъ, какъ и въ мозаикѣ церкви св. Виталія, представленъ сидящимъ на сферѣ, а въ святцахъ при евангеліи Ватиканской библіотеки. № 1156, XII в. [2]) — юный Христосъ сидитъ предъ полукруглымъ столомъ, на которомъ лежитъ книга съ семью печатями.

Итакъ, слѣдовательно, въ образѣ Христа мозаики церкви св. Виталія мы видимъ Еммануила, предвѣчное слово, агнца, сидящаго на сферѣ земной (престолѣ), судію, который откроетъ свитокъ, запечатанный семью печатями [3]), который надѣляетъ вѣнцомъ славы мученической св. Виталія, представителя равеннской церкви. Помѣщеніе этого образа въ росписи алтаря, посвященной прообразамъ, устанавливающимъ связь Ветхаго Завѣта съ Новымъ, вполнѣ отвѣчаетъ и толкованію у литургистовъ этой части храма и общему духу всей росписи.

Вполнѣ сходной композиціи съ Христомъ Еммануиломъ въ современныхъ росписяхъ церквей мы не находимъ. Композицію въ равеннской мозаикѣ можно лишь сопоставить съ той, что въ мозаикѣ церкви св. Констанцы въ Римѣ, гдѣ, однако, Христосъ, сидящій на сферѣ и вручающій заповѣди Моисею, представленъ не юнымъ, а возмужа-

---

[1]) См. объ этихъ изображеніяхъ и другихъ Еммануила нашу статью «Рукописи съ византійскими миніатюрами въ библіотекахъ Венеціи, Милана и Флоренціи», Ж. М. Н. П., 1892, № 12, 313 и др.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 217.

[3]) Съ ясно выраженнымъ апокалиптическимъ значеніемъ представленъ образъ Христа Еммануила на Ватиканской далматикѣ. Онъ сидитъ въ небесахъ въ золотомъ кругѣ, опираясь ногами на тронъ; по четыремъ сторонамъ круга эмблемы евангелистовъ; справа и слѣва отъ него въ деисисѣ Богородица, Іоаннъ Предтеча и по два ангела; выше по сторонамъ креста съ орудіями страстей по три архангела; внизу праведники—представители различныхъ званій; внѣ круга—лоно Авраама и благоразумный разбойникъ. Надписи по сторонамъ головы Еммануила (ІС ХС ἡ ἀνάστασις κ᾽ ἡ ζωή—Іоан. XI, 25) и на евангеліи, что въ его рукѣ (δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρός μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑ(μῖν)—Мѳ. XXV, 34) — указываютъ на то же значеніе его. См. изображеніе у Fr. Bock'a, Kleinodien des Heil-Römischen Reiches Deutscher Nation, Wien, 1864, taf. XVIII, 25, Text, 100.

лымъ [1]), какъ Богъ Отецъ, въ параллель Христу юному въ противуположной конхѣ, вручающему заповѣди Петру.

„Композиція фигуры Христа,—говоритъ Д. В. Айналовъ,—повторяется въ обоихъ случаяхъ (въ мозаикѣ церкви св. Виталія и церкви св. Констанцы), какъ бы копируя одинъ оригиналъ; одинаковый поворотъ фигуры влѣво съ протянутой рукой и лицо, обращенное къ зрителю; тѣ же широкія складки синуса и выставленное впередъ угловатое колѣно съ опертымъ на него свиткомъ; тотъ же цвѣтъ гиматія и сферы, только свитокъ въ мозаикѣ св. Виталія отклоненъ болѣе вправо и фигура въ общемъ отличается большимъ изяществомъ и строгостью стиля, чѣмъ фигура мозаики ц. св. Констанцы“ [2]). Христа на сферѣ далѣе мы встрѣчаемъ въ росписи абсидъ нѣкоторыхъ римскихъ церквей, но въ типѣ историческомъ; такъ, напр., въ погибшихъ мозаикахъ церкви св. Агаты V в. [3]) онъ былъ представленъ на сферѣ среди 12 апостоловъ, типы которыхъ совпадаютъ съ нѣкоторыми въ равеннскихъ мозаикахъ. Въ мозаикахъ римскихъ церквей св. Ѳеодора (Garrucci, 252, 3) и св. Лаврентія внѣ стѣнъ (Garrucci, 271) Христосъ, но опять-таки въ историческомъ типѣ, на сферѣ, окруженный Петромъ и Павломъ и святыми.

Христа на сферѣ и притомъ юнаго мы видимъ въ современномъ почти равеннскимъ мозаикамъ памятникѣ — барельефахъ Миланскаго диптиха, въ сценахъ: лепта вдовы и благословеніе хлѣбовъ. Помѣщеніемъ Христа на звѣздной сферѣ для первой сцены, происходившей въ іерусалимскомъ храмѣ, а равно помѣщеніемъ его вновь на полусферѣ въ миніатюрахъ грузинской минеи XI в., Сіонскаго собора въ Тифлисѣ — для сцены бесѣда Христа въ томъ же храмѣ, очевидно, отмѣчается извѣстное, наиболѣе важное мѣсто послѣдняго.

Весьма сходную съ представленною въ мозаикѣ церкви св. Виталія по идеѣ композицію — явленіе Христа во второмъ пришествіи въ славѣ — думаемъ возможно видѣть въ мозаикѣ церкви свв. Космы и Даміана [4]); здѣсь, однако, Христосъ въ историческомъ типѣ, шествуетъ торжественно по облакамъ, держа въ одной рукѣ свитокъ, а другой указывая на символъ воскресенія и безсмертія — феникса на пальмѣ;

---

[1]) По мнѣнію Д. В. Айналова, О. с., 30, здѣсь Христосъ юный, что, однако, мало гармонируетъ съ мощной, довольно полной фигурой его.

[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., 32.

[3]) Въ Неапольской крещальнѣ, въ сценѣ врученія Петру закона, онъ юнъ, стоитъ на сферѣ (Д. В. Айналовъ, О. с., рис. 18, стр. 142).

[4]) Ср. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst, 237.

къ нему подводятъ Петръ и Павелъ свв. Косму и Даміана, приносящихъ мученическіе вѣнцы, и св. Θеодора.

Христу въ мозаикѣ церкви св. Лаврентія подноситъ Пелагій (какъ въ равеннской церкви) модель церкви. Изображенія донаторовъ довольно часто мы встрѣчаемъ въ росписяхъ римскихъ церквей, отмѣченныхъ византійскимъ вліяніемъ, напр., въ капеллѣ Венанція (Garrucci, 272), въ церкви св. Агнесы (Garrucci, 274, 1), въ соборѣ въ Паренцо (Garrucci, 276, 1) и др., а также въ собственно византійскихъ церквахъ, напр., въ монастырѣ Кахріе-Джамиси въ Константинополѣ [1]).

Еммануилъ въ равеннской мозаикѣ, съ греческими чертами, весьма красивый образъ. Небольшой носъ, маленькій ротъ, широкооткрытые глаза — это не черты паденія искусства [2]), а черты паденія націи, видѣвшей въ этомъ красоту.

Два ангела, стоящіе по сторонамъ, въ бѣлыхъ одеждахъ, съ бѣлыми повязками въ волосахъ, съ серебристыми нимбами, съ лазурными крыльями — того же достоинства въ выполненіи, что и ангелы въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго, въ нижнемъ поясѣ.

Св. Виталій представленъ въ удивительномъ по лѣпкѣ лица типѣ, очевидно, портретномъ.

Лицо худое, бритое; на головѣ короткіе вьющіеся съ сѣдиной волосы. Одѣтъ онъ въ богатый патриціанскій костюмъ: нижній бѣлый довольно длинный хитонъ съ нашивками изъ черныхъ узоровъ на плечѣ и у золотаго пояса и съ золотой широкой каймой, украшенной драгоцѣнными камнями, и въ мантію-хламиду, длинную, бѣлую, но съ пурпурными кружками, и съ золотыми узорами по голубому подолу, и съ коричневымъ табліономъ [3]); на ногахъ золотые съ драгоцѣнными камнями шаровары и узкіе сапожки.

Хламида у праваго плеча застегнута фибулой; но у Виталія согласно церемоніалу [4]), прикрыты руки, которыя онъ простираетъ для принятія вѣнца. Почти въ тождественномъ костюмѣ изображены: св. Θеодоръ въ мозаикѣ церкви свв. Космы и Даміана въ Римѣ — VI в., и оба святыхъ (изъ нихъ одинъ вновь Θеодоръ) въ мозаикѣ

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Мозаика Кахріе-Джамиси, табл. IV.

[2]) Crowe u. Cavalcaselle, O. c., 24.

[3]) У Константина Порфиророднаго въ главѣ о возведеніи въ патриціанскій чинъ (I, 48) называется одна изъ одеждъ патриція — хламида мантія — φοροῦντα σαγίον ῥοῆς. Хламиды у нихъ были не только краснаго цвѣта, но, какъ и въ мозаикѣ, бѣлыя (одѣвали въ день Воскресенія Христова), пурпурныя и др. Бѣлыя хламиды съ пурпурными табліонами—χλανίδια λευκὰ, ἔχοντα ταβλία ἀπὸ ὀξέων, I, 30. Д. Θ. Бѣляевъ, Byzantina, II, 43²; Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 281.

[4]) De cerim. aulae byz., I, 48.

церкви св. Θеодора въ Римѣ (Garrucci, 253; 252, 3), какъ лица, принадлежавшія къ высшему придворному классу или чину; о принадлежности же св. Виталія къ этому чину говорятъ „Дѣянія“ святого [1]).

Еп. Екклезій, толстый, упорный клирикъ, съ довольно большими волосами на головѣ (но съ тонзурой), бритый, представленъ съ портретными чертами, судя по описанію его у Аньелла [2]). Одѣтъ онъ, очевидно, въ парадный костюмъ, отличающійся отъ того, въ которомъ еп. Максиміанъ въ мозаикѣ боковыхъ стѣнъ алтаря: нижняя одежда бѣлая съ двумя концами ораря; верхняя вышитая кружками и съ золотой каймой, украшенной драгоцѣнными камнями по подолу (далматика); другая верхняя (эпитрахиль или пенула) — пурпурная; черезъ плечи перекинутъ бѣлый орарь.

На боковыхъ стѣнахъ алтаря, видныхъ съ хоровъ верхняго этажа, равныхъ въ данномъ случаѣ, вѣроятно, царскимъ мѣстамъ, слѣва и справа, помѣщены изображенія двухъ сценъ бытового содержанія— *выходы императора Юстиніана и императрицы Θеодоры* [3]). Это —большія картины, каждая около 8 фут. выс. и $12^1/_2$ фут. шир., слѣдовательно, фигуры въ нихъ представлены почти въ натуральную величину.

Это не картины посвященія храма св. Виталія, при которомъ, напр., по мнѣнію Чіампини (Vet. Mon., II, 76) императорская чета несетъ въ сосудахъ св. мощи, а картины одного изъ выходовъ византійскихъ царей, извѣстныхъ намъ по описаніямъ въ придворномъ уставѣ или царскомъ чинѣ Константина VII Багрянороднаго, составленнаго, какъ извѣстно, во многихъ частяхъ на основаніи древнихъ записей, восходящихъ ко времени Юстиніана [4]). Въ указанномъ уставѣ описывается чинъ выхода царя въ св. Софію предъ „малымъ выходомъ“, когда онъ принимаетъ участіе въ процессіи [5]). Иллюстрацію выхода въ церковь, какъ указалъ впервые Д. Θ. Бѣляевъ, представляетъ равеннская мозаика [6]).

---

[1]) Acta SS. 28 Apr. См. выписку изъ нихъ у Гарруччи, IV, 258.

[2]) Aequalis statura, nec longam attulit, nec brevem avertit. Planum (plenum) capillis habens caput irsutumque supercilium, modica canities decorusque formae (De S. Ecclesio, XXIII, § 57, 318).

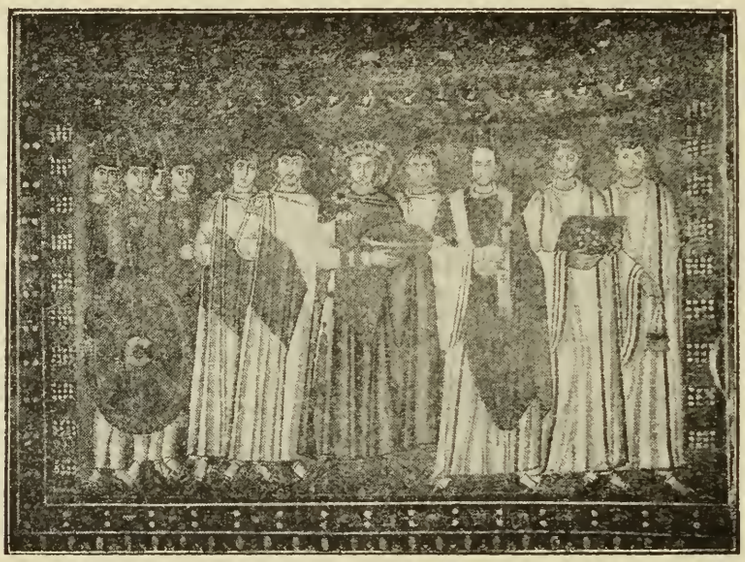
[3]) Въ Кутаисскомъ соборѣ (XI в.), по описанію московскихъ пословъ (Древняя россійская Вивліоѳика, изд. Новиковымъ, изд. 2, ч. V, Москва, 1788, 135—251) роспись близь царскаго мѣста на хорахъ изображала приходъ царей въ церковь (Н. П. Кондаковъ, Опись памятниковъ древности, 5).

[4]) Д. Θ. Бѣляевъ, Byzantina, II, XXXI и др.

[5]) Д. Θ. Бѣляевъ, ук. соч., гл. V.

[6]) О. с., 46, 153, 160, 161,

„Выходъ“ не достигъ еще храма, такъ какъ на Юстиніанѣ стемма [1]), а остановился въ нарѳексѣ (рис. 39). Справа отъ Юстиніана его стража и придворная свита, а слѣва его встрѣчаютъ священнослужители, которые ожидали обыкновенно здѣсь царя для совершенія малаго входа: патріархъ, державшій крестъ, архидіаконъ — евангеліе, а нѣкоторые изъ діаконовъ кадила и свѣтильники. Въ мозаикѣ мѣсто патріарха занимаетъ архіепископъ Максиміанъ; за недостаткомъ мѣста, изъ второстепенныхъ священнослужителей представлены только архидіаконъ съ евангеліемъ и діаконъ съ кадиломъ. Обрядъ встрѣчи, по церемоніалу, когда патріархъ кадилъ царя, уже совершенъ и потому кадило въ рукахъ діакона; процессія представлена въ послѣдующемъ моментѣ.



39. Церковь св. Виталія. Выходъ Юстиніана съ апокомвіемъ въ мозаикѣ алтаря.

когда она уже какъ бы двигается въ направленіи къ церкви. По церемоніалу патріархъ долженъ держать царя за правую руку своею лѣвой рукой, но этого въ мозаикѣ не изображено въ виду того, что руки Юстиніана заняты чашей съ золотомъ. Это—апокомвій [2]), т.-е. даръ, приносимый обыкновенно царями храму и состоявшій именно изъ сосуда съ деньгами или изъ потировъ, воздуховъ и т. п.

Среди памятниковъ древне-византійскаго искусства извѣстенъ еще лишь одинъ, на которомъ, вѣроятно, изображено принесеніе апокомвія, но не царемъ, а какимъ-то чиномъ, можетъ быть, патриціемъ [3]).

---

[1]) Цари при входѣ въ церковь снимали корону (Д. Ѳ. Бѣляевъ, ib., 160).

[2]) См. объясненіе слова у Д. Ѳ. Бѣляева, ib., 157.

[3]) О принесеніи апокомвія патриціями см. Д. Ѳ. Бѣляева, Byzantina, I, 48; 254. II, 47, 240. Апокомвій приносился имъ и во время возведенія въ патриціанское достоинство (De cerim. I, c. 48, Migne, P. Gr. 112, 516).

Это таблетка (V — VI в.) Мюнхенской Національной библіотеки, служащая покрышкой евангелія XI вѣка (№ 23630, Cim. № 53): патрицій въ длинномъ хитонѣ и хламидѣ, украшенной вышитыми звѣздами въ медальонахъ, неся конецъ хламиды, поддерживаетъ обѣими руками мѣшечекъ, очевидно, съ деньгами; сзади него спаѳарій съ копьемъ и щитомъ, украшенномъ монограмматическимъ крестомъ [1]) (рис. 40).

40. Таблетка Мюнхенской Національной библіотеки. Принесеніе апокомвія патриціемъ.

Другая картина (на правой сторонѣ) представляетъ выходъ Ѳеодоры (рис. 41). Она также со свитой и несетъ апокомвій— золотой потиръ. Мѣсто дѣйствія, очевидно, въ женскомъ парѳексѣ, который въ храмѣ св. Софіи въ Константинополѣ примыкалъ къ гинэкониту. Свита ея выходитъ изъ-за занавѣсей, приподнятыхъ; царица подходитъ къ дверямъ, у которыхъ остіарій приподымаетъ завѣсу; у дверей канѳаръ съ бьющей фонтаномъ водой, стоящій на коринѳской колонкѣ; задняя стѣна между входами представляетъ нишу, сводъ которой украшенъ раковиной, какъ въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго (въ верхнемъ поясѣ).

Изображеніе въ алтарѣ церкви св. Виталія одного изъ выходовъ царя въ церковь же можно объяснить, конечно, не какъ воспоминаніе о дѣйствительномъ выходѣ Юстиніана въ равеннскую церковь, а какъ о благодѣяніи его, совершаемомъ обыкновенно при такомъ

---

[1]) Таблетка издана Meyer'омъ при статьѣ: Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staats-Bibliothek in München, München, 1879, taf. III. По мнѣнію издателя, таблетка—часть пятисоставнаго консульскаго диптиха; на ней изображено принесеніе консуломъ (во дворцѣ) въ день новаго года поздравленія царю; поздравленіе условно выражено большимъ свернутымъ свиткомъ, что у него на концѣ хламиды (стр. 53). Воинъ (domesticus, protector), сопровождающій его, имѣетъ отношеніе къ царю, который былъ представленъ, по мнѣнію Мейера, на недошедшихъ частяхъ диптиха. Другой служитель — praeco или viator царя: Викторія держитъ образъ царя. Это—полагаетъ Мейеръ (стр. 54—55),—портретъ Юліана, а консулъ — Мамертинъ, или Невитта; такимъ образомъ, диптихъ, приблизительно, времени 362 года. Въ принимаемомъ Мейеромъ свиткѣ мы полагаемъ, какъ указано было выше, возможнымъ скорѣе видѣть мѣшечекъ; въ вѣнкѣ, поддерживаемомъ Викторіей — образъ Христа: этому не противорѣчитъ ни его типъ, ни одежда, ни перекрестье, видимое сзади головы. Molinier, Les ivoires, 39 относитъ таблетку къ VI вѣку, но не объясняетъ ея изображеній.

выходѣ. Юстиніанъ могъ дать апокомвій при построеніи церкви, или же присылать его ежегодно [1]). О благодѣяніяхъ, оказанныхъ византійскими царями (въ періодъ VI—VIII в.) римской церкви извѣстно изъ многихъ примѣровъ: тотъ же, напр., Юстиніанъ передалъ еп. Аньеллу всѣ владѣнія аріанскихъ церквей и т. п. [2]).

Съ другой стороны описанное изображеніе можно объяснить просто желаніемъ представить пышный столичный выходъ, какъ въ Кіевѣ, во фрескахъ Софійскаго собора, представили византійскій циркъ.

Юстиніанъ, принимая во вниманіе описаніе его лица у историковъ [3]) и сходство его съ другими современными изображеніями, очевидно, представленъ портретно (рис. 42). Кроу и Кавальказелле, отмѣчая это, говорятъ: „угрюмое выраженіе рта, угловатыя брови и широкій, покрытый распустившимися волосами лобъ, ясно свидѣтельствуютъ о подражаніи природѣ“ [4]).

41. Церковь св. Виталія. Выходъ Θеодоры въ мозаикѣ абсиды.

---

[1]) Какъ великъ былъ апокомвій, можно видѣть изъ того, что въ Великую Субботу царь жертвовалъ 7.200 солидовъ или золотниковъ. Равеннская мозаика, по словамъ Д. Θ. Бѣляева, показываетъ, что цари приносили его въ видѣ обыкновеннаго апокомвія, возлагаемаго на св. престолѣ, довольно большую сумму золота, такъ какъ въ сосудъ, который держитъ въ рукахъ Юстиніанъ, судя по его размѣрамъ, могло войти никакъ не меньше 10 ф. золота, если не больше (Д. Θ. Бѣляевъ, О. с., 161).

[2]) Agnelli, Lib. Pontif. § 85, 334. См. также другіе примѣры у Диля, Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne (568—751), Paris, 1888, 370 сл.

[3]) По словамъ Прокопія, Юстиніанъ былъ средняго роста, не совсѣмъ сухопарый, но умѣренно полный; имѣлъ продолговато-округлое, но некрасивое лицо (Procop. Hist. arc. ed. Bonn., III, 54—55). Малала говоритъ, что Юстиніанъ имѣлъ округлое лицо, большой носъ, бритый подбородокъ (Migne, P. Gr. t. 97, 628). Тоже округлое лицо, круглые глаза и бритый подбородокъ отмѣчаетъ и александрійская хроника (Du Cange, Gloss. lat., 151).

[4]) О. с., 25.

Типъ Юстиніана въ описываемой мозаикѣ — чисто албанскій: большіе глаза, тонкій носъ, маленькія губы; пропорціи тѣла удлиненныя.

Сходно изображеніе Юстиніана и въ извѣстной мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго; только лицо здѣсь болѣе возмужалое; оно отличается женскою полнотою или обрюзглостью [1]). Юстиніанъ одѣтъ въ царскій парадный костюмъ; нижнее одѣяніе—короткій бѣлый хитонъ съ узкими рукавами, подобный тому, который цари византійскіе носили въ менѣе торжественныхъ случаяхъ и который во времена придворнаго устава, вѣроятно, назывался скарамангіемъ [2]); на подолѣ длинная золотая нашивка; на правомъ плечѣ вновь нашивка, круглая, золотая съ зеленой уткой; хитонъ подпоясанъ краснымъ поясомъ. Верхнее одѣяніе царя—коричнево - лиловая пурпурная хламида съ золотымъ табліономъ, на которомъ красные кружки съ зелеными утками; у праваго плеча она застегнута фибулой съ краснымъ драгоцѣннымъ камнемъ и вокругъ бѣлыми перлами; на ногахъ красные сапожки; на головѣ — золотая стемма, смѣнившая, какъ извѣстно, при этомъ царѣ употреблявшуюся ранѣе византійскими царями, начиная съ Аркадія, діадему [3]); эта стемма состоитъ изъ золотого эластическаго обруча, украшеннаго драгоцѣнными камнями, жемчугомъ; на мѣстѣ ушей къ ней подвѣшены нити съ бѣлыми камнями (это такъ называемыя πρεπενδούλια, κατάσειστα, κρεμαστάρια) [4]). Вокругъ головы царя золотой нимбъ, какимъ въ памятникахъ византійскаго искусства надѣляются цари наряду со святыми [5]).

42. Церковь св. Виталія. Портретъ Юстиніана.

Описанный костюмъ царя чисто византійскій; онъ извѣстенъ уже въ памятникахъ IV в. на византійскихъ императорахъ, напр., на Θеодосіи и его сыновьяхъ—на извѣстномъ серебряномъ щитѣ Θеодосія

---

[1]) Ср. у Грегоровіуса, Wanderjahre in Italien, IV, 28—29.

[2]) Д. Θ. Бѣляевъ, Облаченіе императора на керченскомъ щитѣ. Отд. отт. изъ Ж. М. Н. П., 1893, X, 34.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 217—218.

[4]) Д. Θ. Бѣляевъ, Byzantina, II, 21.

[5]) См. напр., въ миніатюрахъ рук. Григорія Назіанзина Париж. Нац. библ. Гр. Уваровъ, Византійскій альбомъ, табл. XX, XXI.

383 года, только на головѣ Θеодосія и сыновей не стемма, а діадема [1]); затѣмъ въ миніатюрахъ Вѣнской библіи на Іосифѣ (онъ безъ діадемы), притомъ костюмъ тѣхъ же цвѣтовъ, т.-е. хитонъ бѣлый, хламида темнаго пурпура съ золотымъ табліономъ, красноватые сапожки (л. 37, л. 46 и л. 47) [2]); въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore онъ вновь изображенъ, съ тѣми же цвѣтами — на Афродизіи, встрѣчающемъ Христа [3]) (на головѣ вновь діадема); въ болѣе позднихъ памятникахъ, современныхъ равеннской мозаикѣ—въ миніатюрахъ рукописи Космы Индикоплова Ватиканской библіотеки костюмъ вновь тотъ же на Мельхиседекѣ [4]).

Такое сходство въ костюмѣ въ различныхъ памятникахъ (V—VI в.), отмѣчающемъ царя, конечно, нужно объяснить вліяніемъ быта, т.-е. тѣмъ, что византійскіе художники въ данномъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, надѣляли изображаемыхъ ими лицъ тѣмъ костюмомъ, который былъ въ быту, и окружали ихъ вообще современной обстановкой.

Стоящіе по сторонамъ Юстиніана члены его свиты, очевидно, патриціи; справа отъ него ихъ два, и слѣва одинъ, наиболѣе возмужалый. Они одѣты въ костюмъ, который весьма похожъ на царскій и отличается отъ него только сравнительной простотой и цвѣтомъ; хитонъ и хламида бѣлые; на правомъ плечѣ хитона нашивки въ видѣ эполетъ, можетъ быть, отличіе въ степени чина; у юноши—это узкая длинная полоса, раздѣленная вертикальной линіей, по сторонамъ которой вышивки въ видѣ кружечковъ; у болѣе возмужалаго—четыреугольная звѣзда съ крестомъ внутри—маніакъ (μανίακης, monile, ὁρμίσκος, μανιάκιον), дѣлавшійся изъ шелка [5]); хламида сдерживается на правомъ плечѣ фибулой той формы, которая извѣстна не только въ изображеніяхъ, но и въ оригиналахъ, находимыхъ въ могилахъ [6]). На хламидѣ пурпурные табліоны. По церемоніалу патриціи держатъ руки подъ хламидой. На ногахъ тѣ же сапожки, что у Юстиніана, только безъ украшенія перлами.

---

[1]) Матеріалы по археологіи Россіи, № 6. Византійскій памятникъ, табл. V.

[2]) См. рис. въ краскахъ у Лабарта, Histoire des arts industriels, II, pl. 42; Garrucci, 121, 1.

[3]) Д. В. Айналовъ, О. с., 94.

[4]) Гр. Уваровъ, Византійскій альбомъ, табл. VIII.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 75.

[6]) Heydeck, Das Gräberfeld von Daumen und Rückblick auf den Anfang einer deutsch nationalen Kunst, рис. № 147, Taf. 4; ср. XIX, 4, 5, 2, p. 72 (Оттискъ изъ Altertumsgesellschaft Prussia XIX).

Сходный костюмъ, какъ и царскій, вновь мы встрѣчаемъ въ многочисленныхъ примѣрахъ въ памятникахъ византійскаго искусства [1]).

Справа отъ Юстиніана около патриціевъ стоитъ группа придворной стражи, изъ которой на переднемъ планѣ видны лишь четыре фигуры. Это—царскіе оруженосцы, спаѳаріи, которые, какъ извѣстно изъ придворнаго устава Порфиророднаго, для шествія въ царской процессіи брали въ храмѣ св. Ѳеодора въ Хрисотриклинѣ хранившееся тамъ царское оружіе: мечи, щиты и копья [2]). И спаѳаріи въ равеннской мозаикѣ изображены съ копьями, украшенными по древку камнями, и со щитами; одинъ изъ видимыхъ щитовъ украшенъ монограммою Христа. На спаѳаріяхъ одѣто узкое короткое платье: у передняго оно зеленаго цвѣта съ золотыми парагавдами, у второго красно-кирпичнаго съ лилово-пурпурными парагавдами, на которыхъ вышиты золотые листья плюща въ той его формѣ, изъ которой произошли такъ называемые „кёры“ или „черви“ на игральныхъ картахъ; у Константина Порфиророднаго эта форма украшенія на одеждахъ называется κισσόφυλα (ed Bonn., I, 440) [3]); у третьяго — краснаго цвѣта; на ногахъ у всѣхъ бѣлые чулки и черные сапожки. Щиты спаѳаріи держатъ у самыхъ ногъ; видимый цѣликомъ, зеленаго цвѣта, ὀμφαλὸς его—разноцвѣтный, крестъ на немъ золотой, бордюръ также; по кресту и бордюру разсыпаны зеленые камни и крестики. Особымъ украшеніемъ у спаѳаріевъ являются золотыя ожерелья на шеѣ, со вставленными въ пряжки камнями и камеями. Это, очевидно, маніаки (или гривны), извѣстные по находкамъ, напр., въ босфорскихъ могилахъ, перешедшіе отъ персовъ и другихъ народовъ, находившихся подъ ихъ вліяніемъ, къ народностямъ Сѣверной Европы [4]), равно какъ къ византійцамъ; у послѣднихъ они, главнымъ образомъ, были въ употребленіи среди простонародья, переполненнаго варварами и державшагося варварскихъ обычаевъ [5]).

Спаѳаріи всѣ юноши (евнухи); волосы у нихъ, спереди коротко остриженные, спадаютъ за плечи космой. Изображеніе спаѳаріевъ, весьма сходное съ описаннымъ и по ихъ типамъ, и по костюму мы встрѣчаемъ

---

[1]) Напр., въ Вѣнской библіи (Іосифъ), въ барельефахъ диптиха изъ коллекціи Карранъ (Garrucci, 452, 3)—начальникъ острова (Дѣян. Ап. XXIII, 7—8), въмоз. капеллы Венанція Латеранской крещальни, въ мозаикѣ церкви Аполлинарія Новаго (на Пилатѣ), въ миніатюрахъ Россанскаго кодекса (Усовъ, О. с., рис. 11) и др.

[2]) Д. Ѳ. Бѣляевъ, Byzantina, II, 64. О нихъ же у него, по Порфиродному, см. стр. 40.

[3]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 282.

[4]) Гр. И. Толстой и Н. Кондаковъ, Русскія древности, I, 58; III, 2.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 75.

на нѣкоторыхъ византійскихъ памятникахъ, какъ, напр., на серебряномъ щитѣ Θеодосія, въ барельефахъ обелиска Θеодосія [1]), на серебряномъ керченскомъ щитѣ (VI в.) [2]), на которомъ у спаθарія щитъ украшенъ монограммой Христа, и др. [3]).

Налѣво отъ Юстиніана, рядомъ съ нимъ стоитъ архіепископъ Максиміанъ. Изображеніе его замѣчательно по портретной передачѣ чертъ лица; фигура индивидуальна, характерна и подходитъ къ описанію его у Аньелла; это старецъ со взлызлымъ открытымъ высокимъ лбомъ [4]). Онъ одѣтъ въ длинный бѣлый хитонъ (дивитисій) съ двумя пурпурными полосами, изъ-подъ широкихъ рукавовъ котораго видны лишь нарукавники нижняго одѣянія, въ зеленую пенулу (фелонь), а черезъ плечи, поверхъ пенулы, переброшенъ бѣлый орарь, украшенный крестомъ; лѣвая рука епископа подъ пенулой.

Идущіе впереди епископа архидіаконъ и діаконъ одѣты въ тотъ же длинный хитонъ (дивитисій), что и онъ.

Обѣ фигуры индивидуальны; въ противуположность другимъ фигурамъ, онѣ, повидимому, поютъ: у нихъ ротъ открытъ. На головѣ короткіе волосы и тонзура. На ногахъ у всѣхъ тѣ же сапожки, что у патриціевъ [5]).

Описанныя изображенія [6]) всѣ вообще отличаются тонкостью работы, портретностью лицъ; лѣпка послѣднихъ достигаетъ силы масляной живописи; контуры дѣлаются красной линіей. Всѣ фигуры обращены лицомъ къ зрителю и лишены движенія, жизни. Постановка ихъ однообразна, парадна, суха; лица лишены экспрессіи.

Изображенія сдѣланы на золотомъ фонѣ; почва—зеленая. Потолокъ съ кассетами, представленный въ перспективѣ, опирается на два пилястра, украшенныхъ богато камнями или перлами въ нѣсколько рядовъ.

---

[1]) S. Reinach, Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure sous la direction de M. Le Bas, pl. 125—128.

[2]) Матер. по археол. Россіи. № 6, табл. I.

[3]) Ibid., 13.

[4]) Et in tribuna beati Vitalis eiusdem Maximiani effigies... (Agnell. Lib. Pontif. § 77, 330).

[5]) Эти сапожки, повидимому, родъ открытыхъ сверху полусапожекъ, съ чернымъ носкомъ и, такимъ образомъ, они одѣты на бѣлые чулки.

[6]) Они изображены въ краскахъ при извѣстномъ трудѣ Du Sommerard, Les arts au moyen âge, Alb. 10 Série, pl. 32, 1, 2. Также у Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften, I, pl. 3—4; также въ Revue archéol., VII (1850), pl. 145—146, при статьѣ Mosaïques de l'église Saint-Vital de Ravenne, въ которой (стр. 145—146) указывается, что Юстиніанъ и Θеодора изображены въ качествѣ участниковъ при освященіи церкви и оспаривается неправильное мнѣніе барона Marchant'a, который въ мозаикѣ видѣлъ не Θеодору, а Софію, жену Юстина II.

Центральнымъ лицомъ другого процессіональнаго изображенія является Θеодора (рис. 43). Съ изношеннымъ византійскимъ типомъ ея мы встрѣчаемся и въ другихъ памятникахъ византійскаго искусства, напр., въ Вѣнской библіи—въ лицѣ жены Пентефріевой, въ рукописи Діоскорида (VI в.) Вѣнской библіотеки—въ лицѣ Юліаны [1]). У нея тонкое продолговатое лицо съ удлиненнымъ оваломъ, совершенно маленькій ротъ, длинный тонкій носъ, большіе глаза, сходящіяся брови, длинная шея на тонкомъ довольно высокомъ туловищѣ.

На Θеодорѣ богатый царскій костюмъ: нижняя бѣлая туника (дивитисій), обшитая золотомъ и драгоцѣнными красными, зелеными камнями, и пурпурная хламида съ золотымъ бордюромъ, на которомъ вышиты золотымъ и бѣлымъ цвѣтомъ фигуры трехъ волхвовъ, несущихъ дары; вокругъ шеи по хламидѣ ожерелье изъ драгоцѣнныхъ камней въ видѣ сердечекъ и жемчуга. На головѣ у нея роскошная стемма, превосходящая стемму царя обиліемъ жемчуга; поверхъ обруча драгоцѣнный камень и надъ нимъ украшеніе изъ жемчуга въ видѣ султана; въ основаніи обруча двойной рядъ жемчуга, посаженный, вѣроятно, на какую-нибудь матерію, съ концовъ которой и спускаются съ каждой стороны по двѣ длинныхъ нитки жемчуга (препендуліи), доходящихъ до груди. На ногахъ золотые сапожки, украшенные жемчугомъ. Вокругъ головы Θеодоры золотой нимбъ.

43. Церковь св. Виталія. Портретъ Θеодоры.

Нѣсколько сходный, но не столь пышный царскій костюмъ на дочери фараона въ мозаикѣ церкви S. Maria Maggiore; головной же уборъ на ней тождественъ [2]), равно какъ на царицѣ въ барельефѣ таблетки изъ слоновой кости изъ коллекціи Carrand (въ Флорентійскомъ Національномъ музеѣ) [3]).

Сзади Θеодоры (направо отъ зрителя) расположены въ рядъ семь придворныхъ дамъ ея свиты; двѣ ближайшія возмужалыя, одна даже

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 48, 69.

[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., рис. 13, стр. 118.

[3]) См. фотогр. Алинари № 20.931, также у Molinier, Les ivoires, pl. V. 3. По мнѣнію послѣдняго (стр. 83), таблетка иконоборческой эпохи; на ней, какъ и на таблеткѣ кабинета древностей въ Вѣнѣ, изображена Ирина, жена Льва IV-го (797—802), какъ царица.

по типу лица напоминаетъ царицу; остальныя юныя, съ округлымъ широкимъ лицомъ, небольшимъ носомъ, но большими глазами.

Двѣ ближайшія отмѣчены и наиболѣе роскошнымъ костюмомъ. На первой коричневое платье съ бѣлыми разводами и съ двумя золотыми полосами, въ полѣ которыхъ цвѣты; поверхъ этого платья бѣлый мафорій съ темно-коричневыми кружками и вышивкой въ видѣ звѣзды; правой рукой она какъ бы именословно благословляетъ, а лѣвую держитъ подъ мафоріемъ. На другой розовое платье, съ вышитыми по немъ зелеными птицами (попугаями); на немъ ниже колѣнъ два золотыхъ круга; мафорій золотой съ цвѣтами. На третьей сѣрое платье съ зелеными листьями съ коричневымъ бордюромъ съ полосами; отъ пояса свисаетъ бѣлый конецъ; ниже колѣнъ два четыреугольныхъ узора. На четвертой дамѣ зеленое платье съ красными птичками; съ пояса спускается бѣлый конецъ; въ рукѣ бѣлый платочекъ. На головѣ у первыхъ двухъ сѣтки и родъ покрывала; у другихъ только сѣтки и надъ челомъ родъ стленгиды. У всѣхъ на шеѣ ожерелье, въ ушахъ серьги; у второй дамы на лѣвой рукѣ кольцо. У всѣхъ на ногахъ красные башмачки. Стоящій впереди Ѳеодоры патрицій — въ томъ же костюмѣ, что у патриціевъ свиты Юстиніана; нашивка на плечѣ туники въ видѣ звѣзды; у стоящаго рядомъ съ нимъ остіарія, приподымающаго завѣсу входа, такая, что у патриція, стоящаго рядомъ со спаѳаріями.

Описанная процессіональная сцена сравнительно съ предыдущей отличается большею живостью и превосходитъ ее богатствомъ, яркостью красокъ. Но, какъ и первая, она запечатлѣна тѣмъ же церемоніальнымъ, торжественнымъ характеромъ и той же сухостью, монотонностью; при общемъ поворотѣ фигуры вправо всѣ онѣ смотрятъ en face.

Нѣсколько сходная съ описанной сценой имѣется въ мозаикахъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ, представляющая пріемъ Моисея дочерью фараона и воспроизведенная художникомъ въ видѣ роскошной сцены пріема у византійской царицы: то же богатство и яркость красокъ, тѣ же богатые костюмы у дочери фараона и ея придворныхъ дамъ; но въ отношеніи разнообразія движеній, жизненности фигуръ римская мозаика превосходитъ равеннскую [1]).

И сцена выхода Ѳеодоры, какъ и Юстиніана представлена на золотомъ фонѣ; почва—зеленое поле; по обѣимъ сторонамъ — тѣ же пилястры, украшенные перлами и камнями.

Изъ орнаментальныхъ украшеній въ мозаикѣ нужно указать еще

---

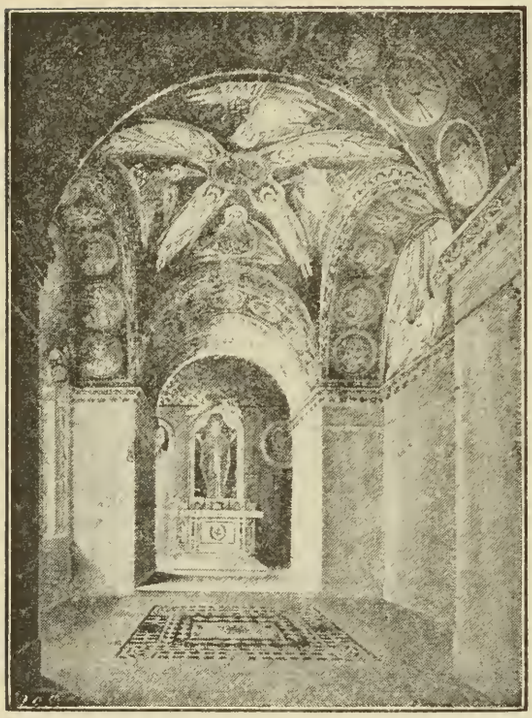
[1]) Д. В. Айналовъ, О. с., 118.

на тѣ, что занимаютъ широкую полосу по дугѣ конхи абсиды; вершина ея занята медальономъ съ крестомъ, украшеннымъ драгоцѣнными камнями, а съ той и другой стороны этого медальона, спускаясь внизъ, идутъ два соединенныхъ рога изобилія; въ мѣстахъ соединенія этихъ роговъ — въ тѣхъ, что расположены тотчасъ по сторонамъ медальона, стоитъ по птицѣ (орелъ съ приподнятыми вверхъ крыльями), а въ остальныхъ изъ соединенія выходятъ аканѳовые цвѣточки, на вершинѣ чашечки которыхъ помѣщены птицы.

Описанныя мозаики церкви св. Виталія, насколько можно полагать, принимая во вниманіе иконографическое и стилистическое сходство ихъ съ чисто византійскими памятниками, представляютъ собою, если не собственно памятникъ византійскаго искусства, то равенскую копію съ лучшаго образца этого искусства эпохи Юстиніана.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Капелла Петра Хризолога.



44. Капелла Петра Хризолога. Внутренній видъ.

Время построенія капеллы Петра Хризолога въ архіепископскомъ дворцѣ неизвѣстно. Точныхъ указаній въ этомъ отношеніи не имѣется у историка Аньелла, и при опредѣленіи времени принимаются во вниманіе данныя, довольно неопредѣленныя, какъ монограмма на одной капители съ символомъ евангелиста и надпись: PETRVS EPISC SCE RA \EN ECCL. COEPTVM OPVS (a funda) MENTIS IN HONORE SCRM PERFECIT [1]). Петръ этой надписи принимается именно за Петра Хризолога, хотя съ этимъ именемъ было четыре архіепископа: Антиститъ, Хризологъ, Петръ 3-й и Петръ 4-й. Изъ нихъ первые два жили въ V в., третій въ концѣ V и началѣ VI в., а четвертый — въ VI в. Кромѣ указанной монограммы, имѣется еще монограмма въ мозаикѣ капеллы, извѣстная уже въ мозаикахъ Православной крещальни и относимая къ еп. Максиміану.

Точно также не установлено время украшенія капеллы мозаикой, дошедшей до нашего времени въ весьма печальномъ видѣ, полуразрушенной и сильно реставрированной.

---

[1]) Найдена при устройствѣ входа въ капеллу кардиналомъ Каппони. Издана впервые Spreti, De orig. et ampl. urbis Ravennae, 1793, tav. II, №№ 68, 73. У Гарруччи, VI 408, 1—3. Bacchini (App. ad Agnell. ed. Migne, 764) относитъ устройство капеллы и украшеніе мозаиками ко времени Хризолога. Zirardini, Degli antichi edifici profani di Ravenna, 91, относитъ имя Петръ въ надписи къ Хризологу, а въ монограммѣ— къ мастеру.

Одними учеными мозаики эти относятся ко времени Хризолога, т.-е. къ V вѣку [1]), другими—къ VI вѣку [2]), къ какому, полагаемъ, и возможно отнести ихъ.

Въ архитектурномъ отношеніи капелла представляетъ квадратъ съ сводомъ, опирающимся на четыре арки, которыя образуютъ какъ бы контрфорсы для высоко приподнятаго крестообразнаго свода, покрывающаго центральный квадратъ. Съ востока примыкаетъ широкая комната прямоугольной формы, крытая поперекъ сводомъ и служащая теперь алтаремъ.

Первоначальная форма капеллы неизвѣстна. Весьма возможно, что первая комната не служила мѣстомъ для молящихся, какъ теперь, а была бемой, т.-е. составляла часть алтаря, а вторая комната, какъ часть того же алтаря, была мѣстомъ, гдѣ архіепископъ могъ слушать службу. При такомъ условіи легко объясняется сходство въ главныхъ мотивахъ росписи, украшающей сводъ капеллы съ росписью бемы церкви св. Виталія. Въ архитектурномъ отношеніи капелла имѣетъ ближайшее сходство съ усыпальницей Галлы Плацидіи; сходство проявляется и въ росписи обѣихъ капеллъ.

Такимъ образомъ, какъ въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи, въ Неапольской крещальнѣ, а равно въ другихъ памятникахъ IV—VI в. [3]) (какъ указывалось ранѣе) центръ потолка капеллы украшенъ крестомъ, явленнымъ на небѣ; этотъ крестъ здѣсь, однако, не среди звѣздъ, а въ медальонѣ съ синимъ фономъ, поддерживаемымъ четырьмя ангелами (рис. 45). Имѣлъ-ли этотъ крестъ дѣйствительно форму ж, довольно рѣдко встрѣчающуюся, трудно сказать, такъ какъ весь онъ сдѣланъ заново живописью.

Ангелы, поддерживающіе медальонъ съ монограмматическимъ крестомъ, расположены по четыремъ сторонамъ потолка, какъ и въ мозаикѣ церкви св. Виталія, но только по ребрамъ, или гранямъ его. Весь фонъ потолка золотой; ангелы стоятъ на зеленой почвѣ; поза ихъ, какъ каріатидъ, въ настоящемъ видѣ, не устойчива; нужно полагать, что они стояли, какъ и въ мозаикѣ церкви св. Виталія, на го-

---

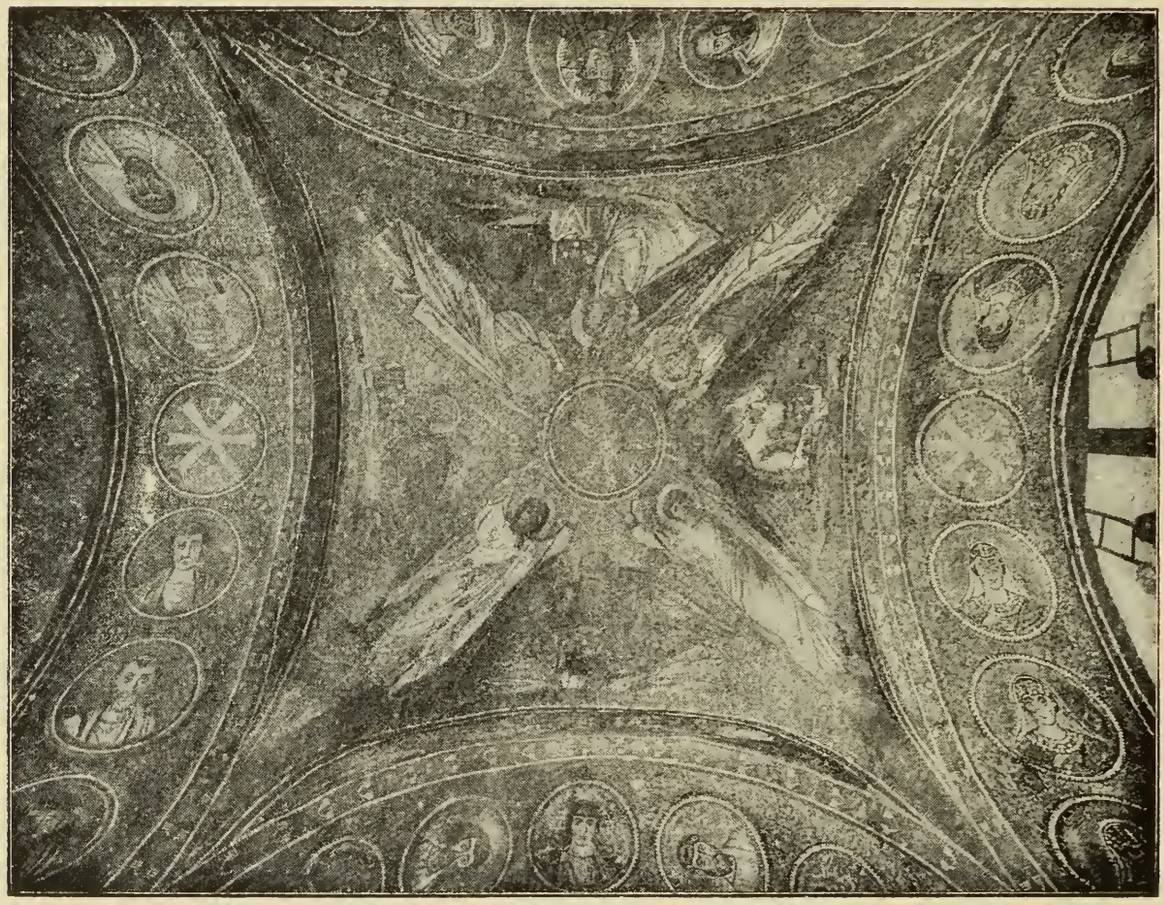
[1]) Muratori, Rerum italic. scriptores, II, 154; von Quast, O. c., 16 повторяетъ доказательство Муратори: изображеніе въ мозаикѣ св. Кассіана, особенно чтимаго Хризологомъ; Hübsch, O. c., 32—сравниваетъ съ мозаикой Православной крещальни и указываетъ на монограмму; Labarte, Histoire des arts industriels, II, 344; Kraus, Real-Encyclop. II, 425; Gerspach, La Mosaïque, p. 51 и др.

[2]) Schnaase, Gesch d. bild. Kunst, I, 205; Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der italienischen Malerei, I, 27; Richter, O. c., 94—точно не опредѣляетъ; Rahn, Ravenna, 18; Garrucci, IV, 31, относитъ мозаики ко времени Петра IV.

[3]) Д. В. Айналовъ, O. c., 139.

*

лубыхъ сферахъ, мѣсто для которыхъ имѣется въ углахъ потолка. Замѣчательно, что именно такъ и представлены ангелы, поддерживающіе медальонъ съ Христомъ въ капеллѣ Зенона церкви св. Пракседы въ Римѣ (IX в.) [1]), роспись потолка которой представляетъ явную копію съ росписи потолка описываемой капеллы. Ангелы въ обычныхъ бѣлыхъ одеждахъ, хитонахъ съ пурпурными клавами и гиматіяхъ съ многочисленными коричневыми и голубыми тѣнями [2]). Крылья фіолетоваго цвѣта, а нимбы того же цвѣта, какъ у ангеловъ церкви св. Виталія; въ волосахъ у нихъ золотыя повязки съ драгоцѣннымъ камнемъ на лбу.



45. Капелла Петра Хризолога. Мозаика потолка.

Фигуры ангеловъ, не смотря на сильную реставрацію, которой подверглись, весьма красивы, чисто греческаго типа и сильно напоминаютъ ангеловъ мозаики церкви св. Виталія. Характерно сходство въ мотивахъ расположенія одеждъ: гиматій, переброшенный съ лѣваго плеча, проходя подъ мышкой правой руки, спускается съ лѣваго плеча длиннымъ концомъ въ складкахъ на концѣ въ видѣ синуса.

---

[1]) На имитацію въ композиціи капеллы Зенона древнѣйшихъ памятниковъ Равенны (капеллы Хризолога и церкви св. Виталія) указываетъ и де-Росси (Musaici).

[2]) Это, вѣроятно, и дало основаніе Рану (О. с., 18) назвать верхнюю одежду фіолетовой.

Контуры ихъ одеждъ дѣланы черными линіями, рукъ—красными. Особенная длиннота фигуръ зависитъ отъ условій самого свода.

Между ангелами, по четыремъ сторонамъ, въ подражаніе древнимъ композиціямъ, размѣщены эмблемы евангелистовъ. Въ самомъ дѣлѣ, какъ уже указывалось раньше, крестъ явленный въ небѣ, украшающій центръ потолка, сопровождается изображеніями и эмблемъ евангелистовъ: въ Неапольской крещальнѣ онѣ находились въ нишахъ, въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи—по угламъ потолка. Въ описываемой капеллѣ онѣ загромождаютъ общую композицію крестообразнаго свода и введены сюда, очевидно, лишь въ подражаніе указаннымъ образцамъ.

Эти эмблемы, какъ и во многихъ современныхъ памятникахъ, представлены лишь по грудь; животныя—съ передними ногами, которыми они поддерживаютъ закрытое евангеліе, украшенное съ передней стороны по крытому переплету драгоцѣнными камнями; ангелъ держитъ такое евангеліе на протянутыхъ впередъ и покрытыхъ гиматіемъ рукахъ. Всѣ эмблемы на облакахъ (бѣлыхъ, голубыхъ, красныхъ цвѣтовъ); онѣ крылатыя, имѣютъ нимбы, кромѣ быка, натурально представленнаго и наиболѣе сохранившагося; эмблема св. Марка—левъ—сдѣлана заново живописью; ему уродливо придѣлано человѣческое лицо. Наиболѣе близки эмблемы къ изображеннымъ въ барельефахъ капителей, найденныхъ въ описываемой же капеллѣ (Garrucci, 408, 1) и сходныхъ въ стилистическомъ отношеніи съ барельефами капителей Константинопольскаго музея [1]), затѣмъ къ изображеніямъ въ мозаикахъ церкви свв. Космы и Даміана въ Римѣ (Garrucci, 253), въ мозаикѣ капеллы св. Венанція въ Римѣ, въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія во Флотѣ и др.

У ангела—эмблемы Матѳея—контуры лица исполнены черными линіями. Черные контуры уже отмѣчались и въ мозаикѣ перкви св. Виталія; они извѣстны и въ современныхъ восточно-византійскихъ памятникахъ, какъ, напр., въ миніатюрахъ евангелія Рабулы [2]), гдѣ, какъ и въ данномъ случаѣ, употреблены для болѣе яснаго очертанія фигуры.

По дугамъ коробоваго свода изображены гирлянды съ плодами и павлинами по сторонамъ монограммы (на восточной и западной сторонахъ)—наиболѣе обычный орнаментъ въ мозаикахъ V—VI вѣка Рима и Равенны и извѣстный въ восточно-византійскихъ памятникахъ.

Въ восточной и западной аркахъ, поддерживающихъ потолокъ, изображено по шести апостоловъ и по Христу Еммануилу въ медальонахъ съ синимъ фономъ, какъ и въ мозаикахъ церкви св. Виталія.

---

[1]) Byzant. Zeitschr., I, taf. I и II.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 71.

Помѣщеніе Христа Еммануила въ замкѣ свода представляетъ первый, древнѣйшій примѣръ въ исторіи росписи храма; позже въ данномъ мѣстѣ мы находимъ его лишь въ росписяхъ XI в., напр., Кіево-Софійскаго собора [1]).

Христосъ Еммануилъ представленъ въ красивомъ типѣ: юное продолговатое лицо съ тонкимъ оваломъ, съ тонкимъ длиннымъ носомъ, маленькимъ ртомъ; на головѣ небольшіе волосы, спускающіеся на лѣвое плечо косою, а на правое—прядью. Типъ Еммануила восточной арки мягче типа западной, гдѣ у него особенно большіе и широкооткрытые глаза. Въ обоихъ случаяхъ на Еммануилѣ одежда, въ которой обыкновенно въ памятникахъ византійскаго искусства, какъ уже указывалось, изображается Христосъ—пурпурный хитонъ и гиматій. Нимбъ съ перекрестьемъ въ одномъ случаѣ образованъ бѣлымъ кругомъ на золотомъ фонѣ, а въ другомъ—золотымъ на основномъ синемъ фонѣ. Типъ Еммануила особенно близокъ къ тому, что въ барельефѣ Брешіанской липсанотеки, гдѣ онъ изображенъ въ медальонѣ также среди апостоловъ (Garrucci, 441).

Слѣва и справа отъ Еммануила на восточной сторонѣ изображены: Петръ (Petrus), Андрей (Andreas), Филиппъ (Filippus), Павелъ (Paulus), Іаковъ (Jacobus), Іоаннъ (Johannes), а на западной: Іаковъ (Jacobus), Ѳаддей (Faddeus), Симонъ (Simon Cananeis), Ѳома (Thomas), Матѳей (Mattheus), Варѳоломей (Bartholomeus).

При изслѣдованіи мозаикъ церкви св. Виталія уже привлекались къ сравненію апостолы капеллы; изъ этого сравненія видно было, что, за исключеніемъ лишь Матѳея, Іакова [2]), типы апостоловъ капеллы весьма близки къ типамъ апостоловъ въ мозаикахъ указанной церкви. Эта близость ставитъ въ связь мозаику капеллы съ памятниками восточно-византійскими, какъ и мозаики церкви св. Виталія. Всѣ апостолы одѣты въ бѣлыя одежды. На всѣхъ лицахъ блики въ видѣ красныхъ или бѣлыхъ пятенъ поверхъ носа, по сторонамъ ноздрей, на щекахъ. Контуры красные. Нимбы у апостоловъ и святыхъ (см. ниже) представляютъ только голубой фонъ на общемъ синемъ фонѣ. Лица апостоловъ вообще довольно выразительны, энергично очерчены и въ исполненіи немного уступаютъ изображеннымъ въ мозаикѣ церкви св. Виталія. Это обстоятельство въ связи съ другими ранѣе указанными данными позволяетъ отнести мозаики къ VI столѣтію, и если мозаики церкви св. Виталія принадлежатъ первой половинѣ этого сто-

---

[1]) Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, 44.

[2]) А также, можетъ быть, и Ѳомы.

лѣтія, то мозаики капеллы — второй, и, можетъ быть, дѣйствительно времени архіепископа Петра IV (569—578).

На сѣверной и южной сторонѣ въ аркахъ, въ медальонахъ же, изображены на одной святые мученики, а на другой—святыя дѣвы. Вершина арки занята монограмматическимъ крестомъ въ медальонѣ—той же формы, что въ центрѣ потолка, только еще съ прибавкою буквъ α и ω. Изъ св. мучениковъ изображены: Кассіанъ (Cassianus), Хризогонъ (Chrysogonus), Хризанѳъ (Chrysantus) и Севастіанъ, Даміанъ, Фабіанъ. Изображенія трехъ послѣднихъ сдѣланы заново. Мученики по своимъ римскимъ типамъ весьма близки къ изображеннымъ въ базиликѣ св. Аполлинарія Новаго, но въ характеристикѣ лицъ есть нѣкоторыя отличія; въ то время, какъ Кассіанъ въ мозаикѣ капеллы характеризованъ какъ Петръ, въ мозаикѣ базилики у него длинное продолговатое лицо, но съ той же небольшой округлой бородкой и небольшими волосами на головѣ (съ тонзурой). Хризанѳъ въ капеллѣ—возмужалый съ продолговатой бородой, въ мозаикѣ же базилики онъ болѣе юнъ. Мученицы — изъ числа тѣхъ, что въ мозаикѣ базилики Аполлинарія Новаго: Дарія (Daria), Перепетуя (Perpetua), Фелицита (Felicitas), Евѳимія (Eufimia), Евгенія (Eugenia), Цецилія (Cecilia). И по типамъ лицъ, и по костюму [1]) изображенія сходны съ изображеніями базилики и, какъ послѣднія, онѣ запечатлѣны тѣмъ же вліяніемъ византійскаго искусства, характеромъ произведеній его. Какъ уже указывалось, костюмъ на св. дѣвахъ—костюмъ препоясанныхъ патриціанокъ византійскаго двора и головные покровы, усыпанные жемчугомъ, каковымъ украшенъ и воротъ верхняго платья—не „варварская пышность, постепенно усиливавшаяся въ византійскомъ искусствѣ“ [2]), а черты современнаго быта, воспроизводимые византійскимъ художникомъ такъ же, какъ художникомъ эпохи возрожденія воспроизводились черты быта своего времени.

Верхнее платье св. дѣвъ золотое; въ волосахъ камни въ видѣ перловъ: бѣлые, красные, зеленые; вуаль (мафорій) бѣлая; у всѣхъ продолговатыя лица, высокая шея, длинный тонкій носъ, широко открытые глаза. Контуры дѣланы краснымъ цвѣтомъ.

Къ описаннымъ изображеніямъ, входящимъ въ составъ цѣльной росписи потолка и принадлежащимъ концу VI вѣка, нужно присоединить еще орнаментальныя изображенія потолка слѣдующей небольшой

---

[1]) Костюмъ Фелициты отличается отъ костюма другихъ св. дѣвъ: она въ пурпурномъ мафоріи.

[2]) Rahn, O. c., 19.

комнаты: по золотому фону усѣяны лепестки лиліи, образующіе родъ креста, центръ котораго образуетъ красный кружокъ съ крестомъ внутри; въ квадратахъ, образованныхъ сторонами перваго креста — разнообразныя птицы, между которыми можно отличить бѣлыхъ голубковъ и зеленыхъ съ красной ленточкой на шеѣ. Орнаментація эта — въ духѣ античнаго искусства и напоминаетъ изящную орнаментацію сводовъ галлереи церкви св. Констанцы въ Римѣ [1]). Мозаика сильно реставрирована. Современна послѣдней мозаикѣ, или позже ея, мозаика, находящаяся на лѣвой стѣнѣ и окруженная полукруглой рамкой, въ полѣ которой извивающаяся лента: мотивъ, извѣстный въ мозаикѣ усыпальницы Галлы Плацидіи, Неапольской крещальни (Garrucci. 236, 2), св. Лаврентія внѣ стѣнъ Рима (Garrucci, 271) и др. Мозаика эта съ замѣчательнымъ и единственнымъ въ своемъ родѣ иконографическимъ изображеніемъ, — на золотомъ фонѣ, къ сожалѣнію, полуразрушена и сохранившаяся часть ея во многихъ мѣстахъ реставрирована [2]). Фигура, представленная въ ней, сохранилась на половину въ своей верхней части; нижняя половина отъ груди исполнена заново. Это — Христосъ въ типѣ Еммануила съ свѣтло-коричневыми волосами, спускающимися прядями на плечи и золотымъ нимбомъ, украшеннымъ крестомъ съ драгоцѣнными камнями. Костюмъ его, благодаря реставраціи, трудно различимъ. Ясно видно, что верхняя одежда — хламида, пурпурная, застегнутая на правомъ плечѣ золотой фибулой, украшенной драгоцѣнными красными камнями. Представленый en face и смотрящій почти прямо предъ собой, Христосъ, очевидно, идетъ вправо, куда и сдѣланъ немного поворотъ его головы. На правомъ плечѣ онъ несетъ длинный процессіональный красный крестъ, поддерживаемый имъ правой рукой, а въ лѣвой, прикрытой концомъ хламиды, держитъ открытое евангеліе на словахъ: „Ego sum via veritas et vita“ (Іоан. XIV, 6).

Это надѣленіе Христа длиннымъ процессіональнымъ крестомъ, эти слова евангелія, очевидно, характеризуютъ особеннымъ образомъ Христа. Предъ нами образъ Христа-Путника, идущаго въ путь — для исполненія своей миссіи — спасенія міра. Какъ бы ни былъ отвлечененъ этотъ образъ съ текстомъ, какъ ни слабо само представленіе, все же есть истиный интересъ живой мысли художника, представившаго Христа, несущаго свой крестъ какъ бы по дорогѣ на Голгоѳу. Этотъ образъ

---

[1]) Д. В. Айналовъ, О. с., 18.

[2]) См. рис. у B. de Montault, Revue de l'art chrétien (1896), на стр. 276. Въ виду неясности нижняго костюма трудно разсуждать здѣсь о символизмѣ Христа-воина, что дѣлаютъ и Гарруччи и Барбье-де-Монто.

Христа-Путника находитъ себѣ источникъ въ указанномъ текстѣ евангелія и отчасти въ тѣхъ толкованіяхъ его, которыя находимъ у отцовъ церкви, напр., у блаж. Августина въ 10-й кн., гл. XXXII соч. „О градѣ Божіемъ“ [1]).

По художественному выраженію образъ Христа-Путника отчасти сходенъ съ образомъ Христа, попирающаго ногами льва и дракона, извѣстнымъ, какъ указывалось, въ памятникахъ христіанскаго искусства съ IV—V в. Онъ держитъ также въ рукѣ книгу (барельефъ въ стукѣ Православной крещальни въ Равеннѣ), и длинный крестъ; онъ, или опирается на него (глиняная лампочка Палатинскаго холма), или же, какъ въ описываемой мозаикѣ, держитъ его на плечѣ, ступая по звѣрямъ (диптихъ Бодлейанской библіотеки въ Оксфордѣ). Символъ креста на посохѣ той формы, что у Христа-Путника, или собственно процессіональный крестъ, мы уже встрѣчали у Добраго Пастыря и у св. Лаврентія въ мозаикаха усыпальницы Галлы Плацидіи; онъ, по справедливому замѣчанію Н. П. Кондакова, придается образу Богочеловѣка и достойныхъ его проповѣдниковъ „на пути къ дому Израилеву“, которые, по ев. отъ Матѳея, XVI, 24, пріяли свой крестъ и послѣдовали за нимъ и стали Его достойными [2]).

Послѣ образа Христа-Путника въ мозаикахъ капеллы Хризолога можно указать лишь на болѣе поздніе памятники, для которыхъ онъ является какъ бы прототипомъ: въ барельефѣ амвона церкви св. Варѳоломея въ Пистойѣ (работы Гвидо изъ Комо, 1250 г.) Христосъ въ костюмѣ путника, въ сопровожденіи двухъ учениковъ (надпись: Iste peregrinus peram portat dorso ligatus missus divinus Ihesus est de Vergine natus) [3]); во фрескахъ фра-Джованни Анжелико въ монастырѣ св. Марка во Флоренціи, надъ дверью въ foresteria, и во фрескѣ фра-Бартоломео, въ томъ же монастырѣ, въ кельѣ Саванароллы: юный Христосъ съ мягкими чертами лица, небольшой бородкой, вьющимися по плечамъ длинными волосами—въ костюмѣ путника, съ посохомъ, стоитъ предъ двумя монахами, принимающими его.

На восточной стѣнѣ капеллы Хризолога находится мозаичное изображеніе Богородицы Оранты, служащее напрестольнымъ образомъ (рис. 46). Оно перенесено сюда послѣ реставраціи собора (базилика Урса), произведенной въ 1734 г.; при этой реставраціи была уничтожена богатая

---

[1]) Путь ко спасенію души, по словамъ его, открывается только благодатію Христовою. Объ этомъ пути самъ Спаситель говоритъ о себѣ: Азъ есмь путь, и истина, и животъ. Вотъ тотъ путь, о которомъ гораздо раньше этого времени сказано было пророкомъ (Исх. II, 2—4). Твор. блаж. Авг. въ русск. перев., ч. IV, 169 (Migne, P. L., 41, 314).

[2]) Византійскія эмали, 272.

[3]) R. de Fleury, La Messe, II, pl. CCXI.

мозаическая роспись базилики, въ составъ которой входило указанное изображеніе. Оно помѣщалось тамъ въ абсидѣ среди изображеній равенскихъ святыхъ и епископовъ и Іоанна Предтечи [1]). Богородица стоитъ на лугу съ красными цвѣтами, воздѣвъ вверхъ руки въ молитвѣ. Она одѣта въ голубой хитонъ и мафорій; конецъ мафорія съ головы спускается на грудь; подъ мафоріемъ видно бѣлое полотенце, которое, проходя подъ краснымъ поясомъ, препоясывающимъ хитонъ, спускается внизъ; изъ подъ пояса же проходятъ внизъ двѣ тонкія, золотыя полосы, украшенныя бѣлыми перлами и голубыми, красными камнями. На лбу, на плечахъ, на наручникахъ нашито по золотому кресту. Мафорій обшитъ по краямъ золотомъ. Вокругъ головы Богородицы нимбъ на основномъ золотомъ фонѣ.

46. Капелла Петра Хризолога. Богоматерь Оранта.

Надпись: SCA MARIA.

Типъ Маріи Оранты, извѣстный въ византійскихъ памятникахъ съ VI в., въ сценахъ Вознесенія — съ значеніемъ и Богородицы, и образа церкви, оставленной на землѣ, со времени иконоборства появляется въ качествѣ отдѣльнаго образа монументальныхъ размѣровъ; ему усваивается въ лицѣ Богородицы значеніе покровительницы, заступницы; это, по словамъ Фотія патріарха въ рѣчи на открытіе Новой базилики: „Дѣва, поднявшая за насъ чистыя руки и посылающая царю спасеніе и на враговъ одолѣніе“ [2]). Такимъ образомъ извѣстны монументальные образы Дѣвы-заступницы, Богородицы Оранты — въ указанной Новой базиликѣ, въ мозаикахъ церкви св. Софіи Кіевской [3]), церкви Никеи (надъ входомъ въ церковь) [4]) XI в., собора въ Чефалу, Гелатскаго монастыря, церкви S. Donato въ Мурано, церкви св. Аѳанасія

---

[1]) Buonamici, Metropolitana di Ravenna, Bologna, 1748. Fabri, Le sagre memorie, 3. Мозаика по надписи отъ 1112 г., но, какъ видно по описываемому далѣе образу Оранты и по другимъ (напр., Сошествіе Христа въ адъ) она могла быть и X в., а реставрирована въ XII в.

[2]) Объ образѣ Богородицы Оранты см. Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, 38—44.

[3]) Ibid.

[4]) Diehl, Mosaïques byzantines de Nicée. Byz. Zeitschr., I, 82.

на Аѳонской горѣ, въ Полоцкомъ храмѣ Всемилостиваго Спаса, въ церкви Спаса въ Нередицахъ (съ изображеніемъ Христа Еммануила на груди) [1]) и др., и въ барельефахъ церкви S. Maria in Porto въ Равеннѣ, церкви св. Марка въ Венеціи и др.

Богородица во всѣхъ указанныхъ византійскихъ памятникахъ характеризуется точно такъ же, какъ и въ мозаикѣ капеллы Хризолога: тотъ же костюмъ, съ тѣми же украшеніями крестами, тотъ же бѣлый платочекъ за поясомъ.

По художественной характеристикѣ типа образъ капеллы Хризолога ближе всего къ образу церкви св. Софіи Кіевской и церкви Никейской [2]): онъ также, хотя выполненъ въ широкой манерѣ, но даетъ уже преувеличеніе пропорцій; у Богородицы строгое лицо съ ушедшимъ внутрь взглядомъ, съ рѣзко выраженнымъ удлиненіемъ овала, съ длиннымъ прямымъ носомъ и правильно поставленнымъ ртомъ; но всѣ эти черты въ равеннскомъ образѣ мягче, чѣмъ въ кіевскомъ и Богородица дѣйствительно является здѣсь „юношественно свѣжею".

Поэтому равеннскій образъ можно поставить ранѣе кіевскаго и отнести его къ X вѣку, а не въ XII—XIII вѣку, какъ полагалъ Рихтеръ [3]). Если сравнить его съ имѣющимся въ мозаикѣ церкви S. Donato въ Мурано (близъ Венеціи), XII вѣка, то можно будетъ видѣть, какъ велика между ними разница въ стилистическомъ отношеніи: въ памятникѣ XII вѣка у Богородицы небольшая голова съ блѣднымъ лицомъ поставлена на длинную тонкую шею; пропорціи тѣла удлинены; вся фигура тонка, худа.

Изъ базилики Урса, полагаютъ [4]), перемѣщены въ капеллу четыре мозаическихъ медальона изображеній святыхъ: два находятся по сторонамъ Богородицы Оранты, а два въ лапидарной залѣ при той же капеллѣ. Два первыхъ принимаютъ за Аполлинарія и Виталія (Ricci, фот. № 218).

---

[1]) См. изображеніе у Н. В. Покровскаго, Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ, табл. I.

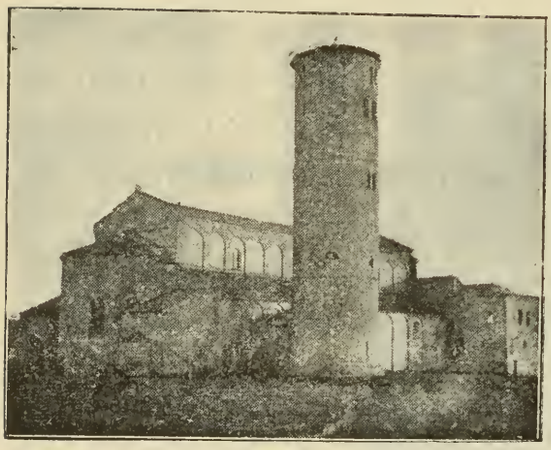
[2]) Согласно съ Никейскимъ образомъ и поднятіе рукъ—не вертикально, а въ сторону, ладонями вверхъ. См. сопоставленіе рисунковъ обѣихъ мозаикъ у Стржиговскаго «Drei Miscellen». Röm. Quartalschr., 1893, taf. XIIIa.

[3]) Richter, O. c., 95—96, не располагая, сравнительнымъ, матеріаломъ, полагалъ, что образъ западнаго происхожденія. По Стржиговскому работа западная, но по византійскому образцу.

[4]) Ricci, Guida di Ravenna, 200.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ.



47. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ.

Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ представляетъ собою единственный сохранившійся памятникъ изъ числа тѣхъ, которыми было богато предмѣстье Равенны, лежавшее у моря и бывшее извѣстнымъ подъ именемъ Classis. Она стоитъ теперь уединенно среди полей, въ часовомъ разстояніи отъ города. Церковь— трехнефная базилика, съ притворомъ, съ тремя входами, съ полигональной абсидой, и въ общемъ расположеніи напоминаетъ базилики центральной Сиріи [1]) (рис. 48). Базилика—въ честь патрона равеннской церкви была построена, по свидѣтельству Аньелла, въ епископство Урзицина (534 — 538) извѣстнымъ Юліемъ Аргентаріемъ [2]), и освящена епископомъ Максиміаномъ [3]) (546—556). Аньеллъ, сообщая въ обычныхъ общихъ фразахъ о роскоши украшеній базилики, ничего не говоритъ о мозаикахъ. Несомнѣнно, что одна часть ихъ выполнена была при епископѣ Урзицинѣ, а другая, какъ видно и изъ свидѣтельства Аньелла, при еп. Репаратѣ (672—677) [4]).

Мозаичныя изображенія распредѣлены въ базиликѣ по тріумфальной аркѣ, своду и стѣнамъ абсиды. Изображенія на тріумфальной аркѣ

---

[1]) Rahn, O. c., 47; Holtzinger, Die altchristliche Architektur, 25, 77.

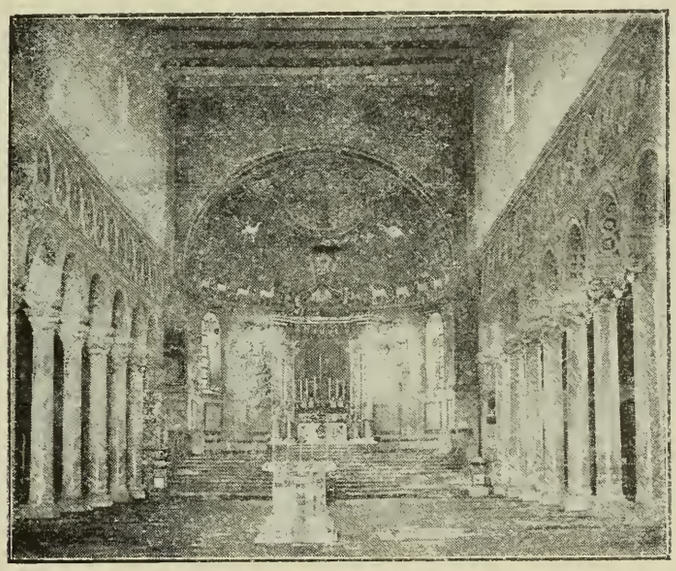
[2]) Lib. Pontif. § 63, p. 322 (Vita S. Ursicini): «Jussitque et ammonuit hic sanctus vir, ut ecclesiam beati Apolenaris ab Juliano Argentario fundata et consummata fuisset. Qui iussa mox adimplens, Deo volente, structa ab eo sancto est viro. In Italiae partibus lapidibus preciosis nullam ecclesiam similis ista, eo quod ut in die pene candescunt».

[3]) Ibid. Vita S. Maximiani, § 77, p. 329: «Consecravit ecclesiam beati Apolenaris pontificis in Classe sitam».

[4]) De S. Reparato XXXV, § 115, p. 354.

идутъ въ пять рядовъ, причемъ послѣдніе расположены такимъ образомъ, что самый верхній надъ сводомъ абсиды, два слѣдующихъ по сторонамъ ея, а два послѣднихъ уже ниже ея по пилястрамъ (рис. 49).

Въ верхнемъ ряду синій фонъ испещренъ облаками—бѣлыми, голубыми, красными; центръ занимаетъ медальонъ съ розовымъ фономъ, въ которомъ представленъ Христосъ погрудь въ историческомъ типѣ, при томъ весьма близкомъ по чертамъ, которыми онъ характеризованъ къ типу Вседержителя (рис. 50). У него широкое лицо; извивающійся контуръ волосъ на головѣ, падающихъ широкими прядями, указываетъ, какъ и въ изображеніи Христа въ люнетѣ капеллы св. Приска въ Капуѣ, чисто византійскій овалъ головы [1]); локонъ волосъ на правой сторонѣ спускается буклемъ на правое плечо, а прядь волосъ на лѣвой сторонѣ



48. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ. Внутренній видъ.

падаетъ за плечо; на лбу два волоска; длинная остроконечная не раздвоенная борода, неправильно фиксирующій взглядъ большихъ широкооткрытыхъ глазъ; на переносьѣ желвакъ; по сторонамъ носа бѣлые блики.

Правой рукой онъ благословляетъ обще-греческимъ благословеніемъ, обычнымъ въ византійскихъ памятникахъ VI в., какъ уже указывалось (церкви свв. Аполлинарія Новаго, Виталія), а въ лѣвой держитъ закрытое евангеліе. Вокругъ головы Христа золотой нимбъ съ перекрестьемъ; на немъ пурпурная одежда. По чертамъ типа образъ въ равеннской мозаикѣ близокъ къ извѣстному въ миніатюрахъ Космы

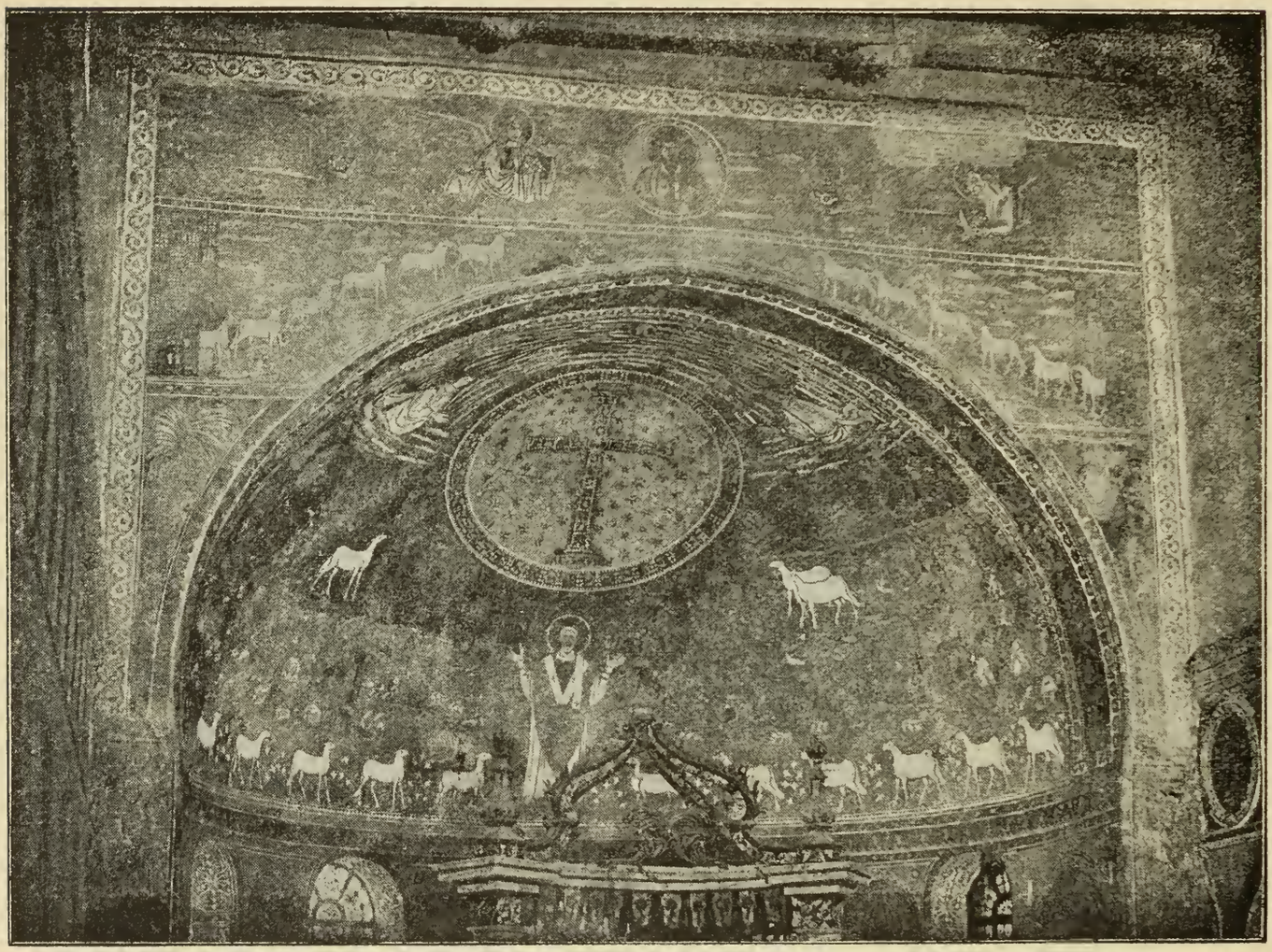
---

[1]) Д. В. Айналовъ, О. с., 154, рис. 26.

Индикоплова Ватиканской библіотеки, въ мозаикахъ свв. Космы и Даміана (Garrucci, 253), Латеранской базилики [1]) и др.

По сторонамъ Христа четыре эмблемы евангелистовъ, крылатыя, погрудь, въ нимбахъ; животныя держатъ въ переднихъ ногахъ, а ангелъ на покрытыхъ гиматіемъ рукахъ, закрытое евангеліе. Изображенія мало отличаются отъ тѣхъ, что въ мозаикахъ капеллы Хризолога и современныхъ имъ.

Во второмъ поясѣ съ золотымъ фономъ, испещреннымъ вновь обла-



49. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ. Мозаика тріумфальной арки и абсиды.

ками—по концамъ—города Іерусалимъ и Виѳлеемъ съ золотыми стѣнами, украшенными драгоцѣнными камнями въ двѣнадцать рядовъ. Въ раскрытыхъ воротахъ три висящихъ камня, но въ оградѣ не видно (въ противуположность изображеніямъ въ другихъ современныхъ памятникахъ) зданій и храмовъ. Изъ воротъ выходитъ по шести бѣлыхъ агнцевъ,

[1]) Gerspach, La Mosaïque, 137. Этотъ образъ можно отнести къ VI вѣку. По Рихтеру Христосъ равеннской мозаики въ духѣ римскихъ памятниковъ VII в. (О. с., 98).

направляющихся вверхъ къ бюсту Христа. Агнцы—уродливы, съ небольшими головами и высокими тонкими ногами.

Въ третьемъ поясѣ, представляющемъ собою треугольникъ, на синемъ фонѣ по высокой пальмѣ — способъ замѣщенія свободнаго пространства, съ которымъ уже встрѣчались при описаніи мозаикъ тріумфальной арки церкви св. Виталія. Въ весьма частомъ изображеніи пальмы, какъ наиболѣе излюбленнаго предмета обстановки во многихъ мозаикахъ—римскихъ [1]) и равеннскихъ IV—VI в., нельзя не видѣть того же восточнаго вліянія, которое отмѣчается для другихъ деталей указанныхъ мозаикъ.

Описанныя изображенія заключены въ рамку, охватывающую арку съ трехъ сторонъ; въ полѣ этой арки—орнаментъ, столь обычный въ памятникахъ византійскаго искусства: загибающійся стебель цвѣточнаго листа съ усикомъ [2]).

50. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ. Образъ Христа.

Въ четвертомъ поясѣ на пилястрахъ съ правой и лѣвой стороны изображены на золотомъ фонѣ арх. Михаилъ (Micaiel) и Гавріилъ (Gabrielo) (рис. 51). Оба они стоятъ на золотомъ подножіи, украшенномъ драгоцѣнными камнями и поставленномъ на зеленой почвѣ съ лиліями. Оба одѣты въ одинъ и тотъ же костюмъ, весьма близкій къ царскому и патриціанскому, какъ они воспроизведены, напр., въ мозаикахъ церкви св. Виталія. На нихъ (какъ и на Юстиніанѣ) бѣлый хитонъ, подпоясанный золотымъ поясомъ съ зелеными камнями и украшенный на плечѣ красной нашивкой; поверхъ пурпурная хламида, застегнутая у шеи круглой фибулой съ перлами, украшенная золотымъ табліономъ съ вышитыми въ нихъ красными кругами съ птицами и крестиками; на нихъ пурпурные сапожки, украшенные бѣлыми перлами. Лѣвой рукой они поддерживаютъ у пояса одинъ конецъ хламиды, а правой опираются на лабаръ, императорское знамя, введенное Константиномъ Великимъ; на квадратикѣ этого лабара, укрѣпленнаго вверху древка, надпись: АГІОС АГІОС АГІОС—слова гимна, который воспѣвается, по апокалипсису, предъ престоломъ сидящаго и предъ агнцемъ—четырьмя животными. Небольшую голову архангеловъ съ свѣтло-коричневыми волосами,

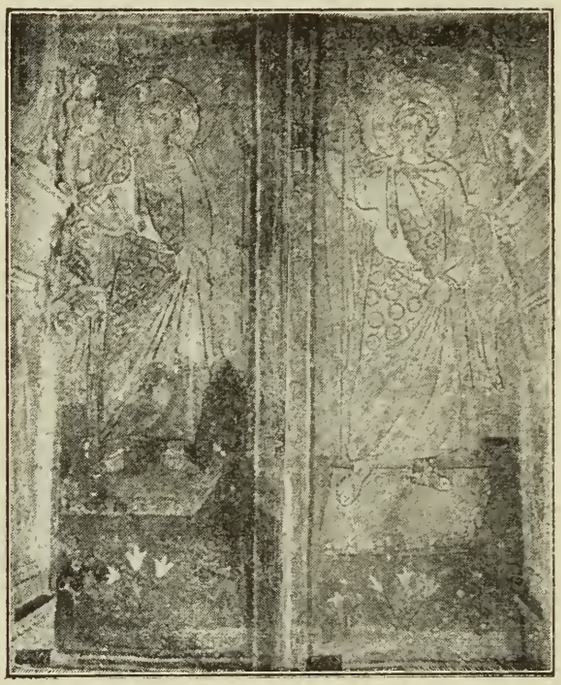
---

[1]) Garrucci, 207, 253, 256, 269, 270.

[2]) См. рис. сходныхъ мотивовъ у А. А. Павловскаго, Живопись Палатинской капеллы, рис. 49; В. В. Стасовъ, Славянскій и восточный орнаментъ, CXX, 27; CXXIV, 2.

сдерживаемыми бѣлой повязкой, окружаетъ голубой нимбъ. Оконечности рукъ, носа сдѣланы красной краской [1]).

Описанныя изображенія архангеловъ въ равеннской мозаикѣ являются впервые. Архангелы, какъ видимъ, отличены здѣсь отъ ангеловъ, представляемыхъ обыкновенно въ бѣлыхъ одеждахъ, простыхъ сандаліяхъ и съ мѣриломъ въ рукахъ — инымъ костюмомъ и лабаромъ. Указанное отличіе въ костюмѣ въ иконографіи ангеловъ въ памятникахъ византійскаго искусства начинаетъ встрѣчаться лишь съ V—VI в. Такъ, въ Коттоновой библіи (V—VI в.) ангелы отличены голубыми хитонами и пурпурными гиматіями съ золотыми полосами, а на плечахъ золотыми бармами, на ногахъ пурпурными сапожками [2]).



51. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ. Арх. Михаилъ и Гавріилъ.

Въ мозаикахъ церкви св. Софіи Константинопольской [3]) на архангелѣ (эпохи Юстиніана), кромѣ бѣлаго хитона, и бѣлый гиматій, но на послѣднемъ вышитъ четыреугольный пурпурный табліонъ, какъ на патриціанской хламидѣ; на хитонѣ внизу золотой и пурпурный орнаментъ, на ногахъ пурпурные сапожки [4]). Этимъ отличіемъ, внѣшними признаками, переносимыми изъ сферы обрядовъ и церемоній византійскаго двора въ сферу религіозную, византійское искусство отмѣчаетъ оттѣнки иконографическихъ представленій. Въ данномъ случаѣ ангелы, какъ силы небесныя, а не простые вѣстники, при томъ извѣстнаго чина—архангелы—отмѣчены современнымъ царскимъ костюмомъ. Въ болѣе позднихъ византійскихъ памятникахъ архангелы, сообразно съ перемѣнившейся модой, надѣляются и инымъ царскимъ костюмомъ, напр., въ мозаикахъ церкви св. Софіи Кіевской [5]), Палатинской ка-

---

[1]) Нижняя часть фигуры архангеловъ реставрирована. См. у Гарруччи, 265.
[2]) Н. П. Кондаковъ, Исторія виз. иск., 52.
[3]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 127.
[4]) Salzenberg, O. c., pl. XXI.
[5]) Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, рис. 2.

пеллы [1]) и др., состоящимъ изъ саккоса и лора, усыпаннаго драгоцѣнными камнями и жемчугомъ [2]).

Но костюмъ архангеловъ равеннской мозаики наряду съ новымъ измѣненнымъ встрѣчается на нѣкоторыхъ и поздне - византійскихъ памятникахъ, съ какимъ-нибудь отличіемъ въ чинѣ ихъ. Такъ, въ тождественномъ костюмѣ изображенъ въ мозаикахъ Палатинской капеллы Рафаилъ и Гавріилъ [3]). Какъ въ равеннской мозаикѣ, такъ и въ этихъ поздне-византійскихъ памятникахъ архангелы надѣляются также лабарами. Что касается до мѣста занимаемаго ими въ росписи византійскихъ купольныхъ церквей, то оно наиболѣе обычно именно въ куполѣ, въ одномъ изъ ближайшихъ поясовъ къ центральному медальону съ бюстомъ Христа Вседержителя, „сидящаго на небесахъ". Въ описываемой церкви св. Аполлинарія во Флотѣ, какъ базиликѣ, не имѣющей купола, изображенія архангеловъ помѣщены на тріумфальной аркѣ. Въ роспись тріумфальныхъ арокъ въ церквахъ IV — VI вѣка обыкновенно вводятся сцены торжественнаго характера: Христосъ въ славѣ, окруженный апостолами Петромъ и Павломъ, святыми, въ честь которыхъ посвящена церковь, лицами-устроителями церкви; по сторонамъ — города: Іерусалимъ, Виѳлеемъ, четыре эмблемы евангелистовъ [4]).

Изображеніями архангеловъ и находящихся въ послѣднемъ поясѣ евангелистовъ Луки и Матѳея—роспись тріумфальной арки описываемой базилики отличается отъ росписей той же арки въ другихъ современныхъ церквахъ. Но указанныя изображенія евангелистовъ, судя по стилю, позже остальныхъ изображеній на той же аркѣ VII вѣка.

Оба евангелиста, изображенные на синемъ фонѣ, старцы: у Матѳея невысокій лобъ, испещренный складками, большіе волосы, большая остроконечная борода; у Луки—взлызлый лобъ, округлая борода. По типамъ оба близки къ представленнымъ въ мозаикахъ церкви св. Виталія. Краски въ этихъ двухъ изображеніяхъ мутныя на лицахъ,

---

[1]) А. А. Павловскій, О. с., рис. 39.

[2]) Ср. изображеніе царя Никифора Вотаніата у Д. Ѳ. Бѣляева, Byzantina, II, табл. IX.

[3]) А. А. Павловскій, О. с., 142, рис. 39.

[4]) На тріумфальной аркѣ базилики св. Петра въ Римѣ былъ изображенъ Христосъ, а по сторонамъ: Петръ, имп. Константинъ (Frothingam, Une mosaïque constantinienne inconnue à S. Pierre de Rome, Revue archéol. Janv.—Févr. (1883), 70); въ базиликѣ церкви S. Maria Maggiore — роспись спеціальная: сцены изъ жизни Младенца Христа и Маріи; въ церкви св. Поліевкта въ Константинополѣ (V в.) — крещеніе Константина (Garrucci, I, 517); въ церкви св. Сабины въ Римѣ: Христосъ, апостолы, Іерусалимъ, Виѳлеемъ (Ciampini, Vetera Monim., I, tab. XLVII; Garrucci, 219, 3); въ церкви св. Павла внѣ стѣнъ Рима: поклоненіе Христу 24 старцевъ, четыре эмблемы евангелистовъ, ап. Петръ и Павелъ (Garrucci, 237).

на одеждѣ. У обоихъ золотые нимбы. Матѳей благословляетъ именословно, у Луки въ рукахъ свернутый свитокъ [1]).

Сводъ абсиды съ мозаичными изображеніями раздѣляется на двѣ части; одна представляетъ дѣйствіе и лица въ небѣ, а вторая на горѣ (рис. 49). Первая—верхняя часть съ золотымъ фономъ; центръ его занимаетъ большой медальонъ, окруженный краснымъ кольцомъ, украшеннымъ драгоцѣнными камнями; въ медальонѣ на синемъ фонѣ, усѣянномъ звѣздами, большой золотой крестъ, украшенный драгоцѣнными камнями и воспроизводящій форму голгоѳскаго креста [2]); въ перекрестьѣ креста въ медальонѣ бюстъ Христа въ типѣ, весьма близкомъ къ тому, что на тріумфальной аркѣ, но съ болѣе мягкими чертами. Вверху креста надпись: IXΘVS — извѣстное въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства обозначеніе имени Христа, получившее, какъ полагаютъ, происхожденіе у восточныхъ христіанъ и весьма рѣдко встрѣчающееся послѣ торжества церкви [3]); внизу креста, какъ бы поясненіе верхней надписи и самого изображенія: Salus mundi; по бокамъ креста α и ω.

Внѣ медальона, вверху его, среди облаковъ (голубые, бѣлые, розовые) десница Божія; по сторонамъ медальона на облакахъ же погрудь изображены: слѣва Моисей (Moyses)—юноша съ продолговатымъ лицомъ, большими широко открытыми глазами, небольшими свѣтло-коричневыми волосами, одѣтъ въ бѣлыя одежды, лѣвая рука его прикрыта, а правая выставлена впередъ; справа Илія (HЬENAS)—такая же прекрасная юная фигура [4]), только съ болѣе тонкимъ лицомъ, съ длинными волосами, спадающими прядями за плечи, также въ бѣлыхъ одеждахъ; лѣвая рука скрыта въ гиматіи.

Обѣ фигуры по стилю, прекраснымъ юнымъ типамъ напоминаютъ фигуры церкви св. Виталія, а потому, несомнѣнно, онѣ, наряду съ другими фигурами въ мозаикѣ абсиды, VI в.

О типѣ Моисея въ византійскомъ искусствѣ мы уже говорили; Моисей въ описываемой мозаикѣ представленъ именно въ византійскомъ типѣ. Что же касается Иліи, то онъ представленъ здѣсь въ типѣ древне-христіанскаго искусства: въ византійскомъ обыкновенно онъ изображается старцемъ [5]).

Ниже медальона съ одной стороны — одинъ бѣлый агнецъ, а съ другой—два, поднявшихъ головы вверхъ; они стоятъ на горѣ, идущей

---

[1]) У Матѳея реставрирована лѣвая рука, у Луки не тронута реставраціей лишь голова,

[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., 34, рис. 5.

[3]) Фонъ-Фрикенъ, Римскія катакомбы, Москва, 1877, II, 101—102. Becker, Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fischees Gera, 1876, 21.

[4]) По Рихтеру (О. с., 99)—онъ старецъ.

[5]) Н. П. Кондаковъ, Ист. виз. иск., 95.

далѣе до конца свода абсиды, покрытой цвѣтами (лиліями), кипарисомъ и другими деревьями; на деревьяхъ различныя птицы цвѣтовъ бѣлаго, зеленаго, пурпурнаго [1]). Зная, что въ видѣ агнцовъ представляются апостолы и, принимая во вниманіе изображеніе Иліи и Моисея, а равно десницу надъ медальономъ, естественно предположить, что предъ нами изображеніе Преображенія въ переводѣ, единственнномъ въ исторіи византійскаго искусства.

Праздникъ Преображенія Господня, какъ извѣстно, введенъ въ восточной церкви гораздо раньше, чѣмъ въ западной [2]), но все же сравнительно поздно и изображенія самаго событія становятся извѣстны также поздно, повидимому, не раньше VI в. [3]). Первый примѣръ его имѣемъ именно въ описываемыхъ мозаикахъ. Въ немъ, какъ мы видѣли, смѣсь символическихъ фигуръ (агнцы, крестъ) съ историческими (Моисей, Илія); Христосъ изображенъ лишь въ небольшомъ видѣ; первое мѣсто по идеѣ художника занимаетъ не онъ, а крестъ [4]), явленный въ небѣ—среди звѣздъ. Эта часть композиціи Преображенія находитъ себѣ ближайшую аналогію, какъ уже знаемъ, съ композиціями, украшающими сводъ усыпальницы Галлы Плацидіи, Неапольской крещальни и другихъ памятниковъ, отмѣченныхъ вліяніемъ восточно-византійскаго искусства. Въ мозаикахъ Синайскаго монастыря Преображеніе изображено въ томъ переводѣ, какой большею частью съ нѣкоторыми измѣненіями повторяется въ памятникахъ византійскаго искусства: Христосъ въ ореолѣ, два стоящіе пророка по сторонамъ и внизу изумленные апостолы [5]). Хотя такимъ образомъ композиція Преображенія въ равеннской мозаикѣ отличается сильно даже отъ композиціи въ современномъ памятникѣ, однако, связь ея съ восточно-византійскимъ искусствомъ, какъ мы видѣли, несомнѣнна. Эта связь видна затѣмъ и въ самомъ помѣщеніи изображенія въ росписи абсиды, какъ въ Синайскомъ монастырѣ [6]). При описаніи мозаикъ церкви св. Виталія уже указывалось

---

[1]) Видѣть въ этомъ пейзажѣ знаменитую равеннскую пинету (Рихтеръ, О. с., 100). полагаемъ, нѣтъ никакихъ данныхъ.

[2]) Арх. Сергій, Полный мѣсяцесловъ Востока, I, 324, 326.

[3]) Н. В. Покровскій, Евангеліе, 195[1].

[4]) Интересно сопоставить данную композицію Преображенія съ первымъ канономъ на праздникъ Пѣснопѣвца Космы Маюмскаго: «О кончинѣ твоей на крестѣ возвѣщали представши на Ѳаворѣ—Моисей, провидѣвшій нѣкогда Тебя, Христа, въ огнѣ и купинѣ, и Илія, вознесенный на колесницѣ огненной». Луки 9, 30 (Ловягинъ, Богослужебные каноны, 112).

[5]) Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, 95. R. de Fleury, L'Evangile, pl. LXVIII, 1. Ср. тамъ же съ другими изображеніями.

[6]) Описанное въ стихахъ Амвросія Преображеніе было помѣщено, вѣроятно, въ абсидѣ же, или на тріумфальной аркѣ (Margarinus de la Bigne, Paris, 1589, VIII,

*

на идейное направленіе византійскаго искусства въ вѣкъ Юстиніана—установить связь Ветхаго Завѣта съ Новымъ—въ художественныхъ образахъ и согласно съ этимъ направленіемъ, идущимъ наряду съ мистическими теоріями храмовой архитектуры, украшать извѣстныя части храма и соотвѣтствующими образами, сюжетами. „Изъ нихъ,—замѣчаетъ Н. П. Кондаковъ,—сюжетъ Преображенія Господня замѣнилъ, какъ историческая композиція изъ евангелія, символическое изображеніе Христа, дающаго законъ и возвѣщающаго миръ Петру и Павлу; это былъ образъ откровенія славы Господней въ Ветхомъ и Новомъ Завѣтѣ, наиболѣе приличный для украшенія алтаря".

Въ нижней части свода абсиды, на зеленомъ лугу съ лиліями (образъ рая) стоитъ въ центрѣ св. Аполлинарій—патронъ равеннской церкви — съ воздѣтыми къ небу руками, какъ у Оранты. На немъ обычное (въ памятникахъ VI в., какъ мы видѣли) епископское одѣяніе—бѣлый хитонъ (дивитисій), сѣро-коричневая пенула (фелонь) и бѣлый орарь, украшенный тремя черными крестами. Типъ Аполлинарія близокъ къ типу святыхъ въ мозаикахъ церкви св. Аполлинарія Новаго; онъ отмѣченъ той же сухостью; это—старецъ съ коротко остриженными волосами, съ тонзурой, довольно большой остроконечной бородой; вокругъ головы золотой нимбъ, обведенный краснымъ кругомъ съ перлами [1]). По сторонамъ его по шести бѣлыхъ агнцевъ, смотрящихъ на него. Принимать этихъ агнцевъ за вѣрующихъ, или членовъ равеннской церкви, за которую молится Аполлинарій [2]), нельзя, ибо самое помѣщеніе ихъ въ раю, сопоставленіе ихъ на ряду съ другими агнцами, представленными здѣсь въ качествѣ символовъ апостоловъ, указываетъ именно, что и они здѣсь также символы апостоловъ. Такое представленіе апостоловъ-агнцевъ по сторонамъ святого въ росписяхъ церквей и въ памятникахъ древне-христіанскаго искусства—необычно; они—обыкновенно по сторонамъ Христа, или его символа. Это явленіе, однако, приходится объяснить, полагаемъ, не тѣмъ, что фигура Аполлинарія — болѣе поздняя, вставная [3]), а ремесленнымъ исполненіемъ большей части мозаики абсиды. Агнцы въ абсидѣ, какъ и на тріумфальной аркѣ, одинаково безобразны: съ небольшими головками, тонкими ногами [4]).

1203). Steinmann, Die Tituli, 60. Изображеніе Преображенія находится, какъ извѣстно, на тріумфальной аркѣ церкви свв. Нерея и Ахиллея (Garrucci, 284), VIII вѣка.

[1]) Фигура Аполлинарія реставрирована: отчасти голова, лѣвая рука и затѣмъ нижняя часть (Crowe und Cavalcaselle, O. c., 29).

[2]) Richter, O. c., 102.

[3]) Schultze, Archäol. d. altchristl. Kunst, 221 относитъ къ VII вѣку.

[4]) Два крайнихъ агнца слѣва—новые.

Въ аркѣ абсиды между двухъ рамокъ, заполненныхъ орнаментомъ, тождественнымъ съ тѣмъ, что въ рамкахъ люнетовъ абсиды церкви св. Виталія, — орнаментъ въ видѣ аканѳа, совершенно сходнаго съ аканѳомъ въ мозаикѣ Православной крещальни; въ вершинѣ канѳаръ, по его сторонамъ птицы.

Между окнами шесть промежуточныхъ полей заняты мозаикой; два крайнихъ болѣе широкихъ — сценой процессіи и литургическими эмблемами, а остальныя четыре—изображеніями мѣстныхъ епископовъ. Эта роспись алтаря, несомнѣнно, стоитъ, какъ увидимъ далѣе изъ описанія ея, въ ближайшей связи съ росписью алтаря церкви св. Виталія; она служитъ какъ бы прототипомъ для росписей той же части въ болѣе позднихъ византійскихъ храмахъ, въ которыхъ здѣсь вновь встрѣчаемся и съ сценой евхаристическаго характера, только не преобразовательной, а реальной (причащеніе Христомъ апостоловъ подъ двумя видами) и съ изображеніями отцовъ и учителей греческой церкви [1]).

52. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ. Жертвоприношеніе Мельхиседека, Авраама, Авеля.

На крайнемъ полѣ слѣва изображено жертвоприношеніе Мельхиседека, Авраама и Авеля — на синемъ фонѣ (рис. 52).

На переднемъ планѣ между двухъ пилястровъ, украшенныхъ драгоцѣнными камнями въ нѣсколько рядовъ — красная завѣса, отдѣляющая какъ бы алтарь отъ остальной части храма; указаніе же на то, что художникъ имѣлъ въ виду представить алтарь, мы имѣемъ въ раковинѣ, изображенной на заднемъ фонѣ, и въ престолѣ. Завѣса открыта и виденъ престолъ той же формы и съ тѣми же предметами, что и въ мозаикѣ церкви св. Виталія, т.-е. съ потиромъ и двумя хлѣбцами. За столомъ прямо противъ зрителей стоитъ Мельхиседекъ въ томъ же типѣ старца съ длинными сѣдыми волосами, спускающимися по пле-

[1]) Ср. росписи алтаря церкви св. Софіи Кіевской, Златоверхо-Михайловскаго мон., церкви Спаса въ Нередицахъ, монастыря св. Аѳанасія на Аѳонѣ и др. (Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ, 62, 67).

чамъ, съ длинной сѣдой бородой, въ томъ же жреческомъ или первосвященническомъ костюмѣ, что въ мозаикахъ церкви св. Виталія: въ бѣломъ хитонѣ (съ зелеными тѣнями) и пурпурной эпомидѣ (наплечіи) съ золотыми обшивками, застегнутой на груди фибулой; волосы на головѣ сдерживаются желтой съ драгоцѣнными камнями повязкой. Обѣими руками онъ держитъ, очевидно, не чашу, какъ можно предположить по реставрированному рисунку, а хлѣбецъ (по аналогіи съ мозаикой въ церкви св. Виталія); слѣва вверху изъ облаковъ выходитъ благословляющая десница. Надъ Мельхиседекомъ надпись: MELCHISEDECH.

Слѣва подходитъ Авель, поднося къ престолу на протянутыхъ рукахъ агнца. Фигура его, очевидно, буквально копируетъ фигуру мозаики церкви св. Виталія, но реставрація совершенно исказила ее: уцѣлѣла лишь незначительная часть, не тронутая ею [1]), а потому она является такою уродливой—съ этимъ гиматіемъ, оставляющимъ открытыми правую руку, ноги.

Справа къ тому же престолу подходитъ Авраамъ и подводитъ своего сына Исаака, какъ бы принося его въ жертву. Авраамъ-старецъ, въ бѣлыхъ одеждахъ; Исаакъ-юноша въ желтой длинной рубашкѣ. Обѣ фигуры сильно реставрированы и въ одеждахъ, и въ лицахъ [2]). Какъ и всѣ остальныя, такъ и эти фигуры смотрятъ впередъ къ зрителю, хотя туловища поставлены бокомъ.

Какъ уже указывалось и Рихтеромъ [3]), описанное соединеніе нѣсколькихъ лицъ у одного престола—искусственная композиція, составленная по образцу композиціи церкви св. Виталія, только къ изображеннымъ тамъ двумъ лицамъ — Авелю и Мельхиседеку — здѣсь еще присоединенъ Авраамъ съ сыномъ; послѣдніе изображены и тамъ, но въ особой самостоятельной композиціи жертвоприношенія.

Хотя соединеніе всѣхъ этихъ лицъ по основной идеѣ (выражаемой каждымъ изъ нихъ) — возможно и указываетъ на изобрѣтательность художника, сумѣвшаго воспользоваться незначительнымъ пространствомъ для помѣщенія образовъ, наиболѣе отвѣчающихъ идеѣ алтаря, но въ художественномъ отношеніи оно не можетъ быть оправдано: образы утрачиваютъ ясность, наглядность, становятся сухими формулами, требующими поясненія.

---

[1]) Живописью сдѣланы большая часть головы, руки, все туловище.

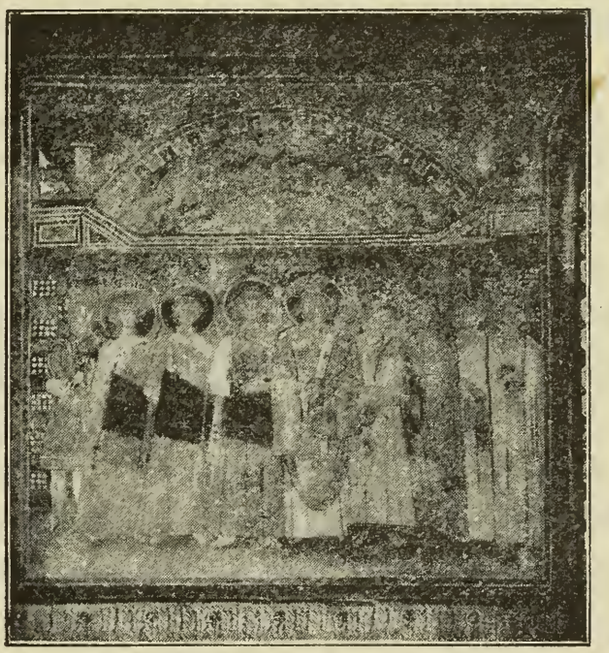
[2]) См. мѣста реставраціи у Гарруччи, 266, 5. У Исаака — прибавимъ еще — реставрированы руки.

[3]) О. с., 105.

О значеніи жертвъ Авеля, Мельхиседека и Авраама, а равно о выборѣ ихъ для украшенія алтаря—мы уже говорили [1]).

Крайнее изображеніе слѣва, представленное такъ же, какъ и описанное на синемъ фонѣ, дошло въ весьма печальномъ видѣ: оно полуразрушено, почти всѣ фигуры реставрированы (рис. 53).

Объясненіе его поэтому является весьма затруднительнымъ. Надписи, поясняющія нѣкоторыя фигуры, также реставрированы или написаны заново, и потому также представляютъ не совсѣмъ достовѣрныя данныя для объясненія ихъ. Но, тѣмъ не менѣе, благодаря сходству ихъ съ тѣми надписями, о которыхъ говоритъ историкъ Аньеллъ, какъ о бывшихъ въ этой церкви, приходится, при объясненіи изображеній, исходить именно отъ нихъ.



53. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ. Передача привиллегій равеннской церкви.

Главныя фигуры изображенія, очевидно, тѣ, что въ нимбахъ. Ихъ четыре. Одна въ епископскомъ одѣяніи, сходномъ съ тѣмъ, что на епископѣ Макномъ въ византійскихъ памятникахъ V — VI вѣка для указанныхъ лицъ. Дѣйствительно, какъ гласитъ надпись [2]) надъ ихъ головами, это—Константинъ и его два брата соправители—Гераклій и Тиберій. Константинъ одѣтъ въ короткій бѣлый хитонъ, пурпурную хламиду съ золотымъ табліономъ, по которому вышиты зеленые круги; хламида на правомъ плечѣ застегнута фибулой; на головѣ нѣтъ стеммы. Голова царя почти не тронута; часть нимба реставрирована; хламида, за исключеніемъ небольшихъ кусковъ, вся реставрирована.

У слѣдующей фигуры лишь средняя часть хламиды древняя; все

---

[1]) Надпись, сдѣланная внизу въ особой рамкѣ, не поддается прочтенію. Garrucci, IV, 76 читаетъ: Ederson Criburn sem Nusinius ikrissenzaru.

[2]) CONSTANTINVS MAIOR IMPERATOR HERACLII ET TIBERII... IMPERATOR.

симіанѣ (въ мозаикѣ церкви св. Виталія), на св. Аполлинаріи. Надпись у его нимба:

(rep)AR(atus)
(epis)COP
VS

Слѣдующія три фигуры представляютъ, очевидно, лицъ царскаго достоинства, такъ какъ всѣ онѣ въ костюмѣ, обыч-

остальное—новое; также и у третьей фигуры, только у нея верхняя часть головы со стеммой древняя [1]). У четвертой фигуры, принимаемой Гарруччи [2]) за сына Константина, Юстиніана, лишь незначительная часть верхняго одѣянія древняя; по ней опредѣлить одѣяніе невозможно, а равно и того, кто изображенъ; можетъ быть, это—одинъ изъ придворныхъ.

Съ другой стороны отъ архіепископа также изображены четыре фигуры; двѣ крайнихъ изъ нихъ, несомнѣнно, діаконы, какъ и въ мозаикѣ церкви св. Виталія: оба въ бѣлыхъ дивитисіяхъ, одинъ съ кадиломъ, другой съ круглой небольшой чашей. Третья—въ діаконскомъ костюмѣ, только безъ пурпурныхъ полосъ (вѣроятно, также священнослужителя); всѣ три—юныя съ короткими волосами; это—наилучше сохранившіяся фигуры. Четвертая представляетъ пожилого человѣка, простирающаго обѣ руки, покрытыя концомъ гиматія, къ Константину для принятія закрытаго свитка, на которомъ надпись: privi LE GIA. Костюмъ этого человѣка почти весь сдѣланъ заново.

Равеннская церковь съ политическимъ возвышеніемъ города Равенны до степени столицы Западной Римской Имперіи, естественно, пріобрѣла высокое значеніе, и въ началѣ V в. стояла, какъ равная римской. При Валентиніанѣ III (въ 432 г.), согласно извѣстію Аньелла, признаваемому, однако, многими за позднюю вставку въ рукопись жизнеописаній, равеннскіе архіепископы получили паллій [3]). Позже—еще съ большимъ возвышеніемъ Равенны, когда при экзархатѣ Римъ былъ сведенъ на второстепенный городъ и когда равеннскіе архіепископы въ лицѣ экзарховъ имѣли ближайшихъ покровителей предъ византійскимъ императоромъ, равеннская церковь получила самостоятельность.

При архіепископѣ Маврѣ она была объявлена автокефальной [4]), архіепископскій паллій съ этого времени получался непосредственно изъ рукъ императора; архіепископъ былъ приравненъ къ другимъ патріархамъ имперіи и объявленъ независимымъ. Еще ранѣе, при Юстиніанѣ, онъ имѣлъ, какъ и папа, своего посла въ Константинополѣ, и какъ тотъ, имѣлъ особенное представительство на восточныхъ соборахъ [5]).

---

[1]) Richter, O. c., 107, неправильно принимаетъ фигуру за принцессу.

[2]) O. c., IV, 91.

[3]) De S. Iohanne, XX, § 40, 305. Luther, Rom und Ravenna bis zum 9 Jahrhundert. Ein Beitrag zur Papstgeschichte, Berlin, 1889, 12.

[4]) De S. Mauro, XXXIV, § 110, 349 сл.

[5]) Diehl, Etudes sur l'administration byz. dans l'exarchat de Ravenne, 269 сл.

Самостоятельность равеннской церкви была подтверждена и при архіепископѣ Репаратѣ Константиномъ Погонатомъ. Архіепископъ, по словамъ Аньелла, былъ въ Константинополѣ и добился тамъ различныхъ привиллегій. „И приказалъ—читаемъ у него—чтобы изображенія ихъ (т.-е. императоровъ) и его самого были сдѣланы мозаикой въ абсидѣ церкви св. Аполлинарія, а у ногъ ихъ была бы помѣщена надпись:

Is igitur socius meritis Reparatus ut esset, Aula novos abitus fecit flagrans peraevum. А надъ головами ихъ найдете (надпись): Constantinus maior imperator, Eraclii et Tiberii imperator“ [1]). Послѣдняя надпись, какъ мы видѣли, и находится въ мозаикѣ, которую такимъ образомъ и можно объяснить, какъ художественное выраженіе воспоминанія о передачѣ привиллегій равеннской церкви Константиномъ Погонатомъ [2]). Такъ объясняетъ мозаику и Гарруччи (О. с., IV, 91), полагающій, однако, что надпись надъ царскими лицами должна была бы гласить такъ:

Heraclius Tiberius Constantinus Auggg. [3]).

Описанное мозаичное изображеніе пострадало сильнѣе всѣхъ въ базиликѣ; быть можетъ, это дѣло рукъ сарацинъ, разграбившихъ въ IX в. церковь, обобравшихъ серебряныя колонны, драгоцѣнные камни, кресты и т. п., или же усерднаго католицизма.

Въ техническомъ и стилистическомъ отношеніи и мозаика съ евхаристическимъ содержаніемъ, и только что описанная—тождественны, а потому несомнѣнно обѣ онѣ—VII в. Очерки фигуръ туманны, грубы и широки; особенно чувствуется упадокъ техники. Въ то время, какъ въ мозаикахъ церкви св. Виталія (въ соотвѣтствующихъ сценахъ) все пластично, даже рѣзко, волосы, морщины, лица, особенно у губъ—портреты; здѣсь все шаблонно, мало характерно, хотя общій, но для всѣхъ почти одинаковый типъ передается: суженный маленькій овалъ, большіе глаза, глубокая переносица, надбровныя складки, маленькія губы и дѣвическій подбородокъ; тотъ же длинный ростъ при маленькихъ рукахъ и ногахъ. Любопытны лучевыя морщины надъ носомъ епископа, круги подъ глазами императора.

Краски мутныхъ неясныхъ цвѣтовъ. Обстановка процессіональной сцены та же, что и евхаристической, только всѣ лица предъ открытой

---

[1]) De S. Mauro, XXXIV, § 110, 349 сл.

[2]) О Репаратѣ извѣстно, что онъ наиболѣе враждовалъ съ папами. См. Gregorowius, Gesch. d. Stadt Rom, II, 163[1,2].

[3]) Также объясняетъ von Quast, O. c., 42 и др. Тарлацци, O. c., 122, Gregorowius, Wanderjahre, IV, 40, Hübsch, O. c., 59 и др. полагаютъ, что здѣсь—посвященіе церкви Максиміаномъ въ присутствіи Юстиніана и даже Юлія Аргентарія (Тарлацци).

завѣсой, т. е. внѣ алтаря. Въ обоихъ случаяхъ выше раковины орнаментъ въ видѣ радужнаго полукруга; по сторонамъ архитрава на круглыхъ столбахъ золотые орлы.

По сторонамъ оконъ абсиды въ раковинообразныхъ нишахъ (раковины на зеленомъ фонѣ обведены золотомъ), фланкированныхъ золотыми колоннами съ драгоцѣнными камнями съ жемчугомъ, при входѣ въ ниши, у полуоткрытыхъ бѣлыхъ завѣсъ, подъ свѣшивающимся мученическимъ вѣнцомъ, стоятъ епископы: св. Урсъ, Северъ, Екклезій (521—532), Урзицинъ (532—536). Всѣ они въ бѣлыхъ стихаряхъ, пурпурныхъ фелоняхъ и бѣлыхъ ораряхъ; въ правой рукѣ, прикрытой концомъ омофора, они держатъ закрытое евангеліе, а лѣвой благословляютъ греческимъ неименословнымъ благословеніемъ. Всѣ безъ нимбовъ (рис. 54).

54. Церковь св. Аполлинарія во Флотѣ. Епископы Екклезій и Северъ.

И эти изображенія весьма близки по стилю къ только что описаннымъ; лица сдѣланы мутной тѣлесной краской съ глубокими коричневыми тѣнями, бѣлые волосы съ сѣрыми тѣнями[1]). Индивидуаленъ лишь типъ Екклезія, извѣстный въ мозаикѣ церкви св. Виталія. Изображенія епископовъ такъ же, какъ и процессіональная, евхаристическая сцена—VII вѣка.

Подводя итогъ наблюденіямъ надъ мозаиками церкви св. Аполлинарія во Флотѣ, мы отмѣтимъ, что и въ нихъ встрѣчаемся въ большинствѣ деталей съ византійскимъ стилемъ, съ декоративными пріемами его. Синіе фоны—на тріумфальной аркѣ, въ алтарѣ; на ряду и золотые фоны — при изображеніяхъ Іерусалима и Виѳлеема, архангела Михаила и Гавріила, и въ верхней части свода абсиды. Типъ Христа тріумфальной арки — византійскій, сближается съ встрѣчаемыми въ чисто византійскихъ памятникахъ. Типы архангеловъ Михаила и Гавріила —чисто византійскіе.

---

[1]) Rahn, O. c., 51. Урзицинъ—почти новая фигура; у него, какъ и Екклезія нижняя часть дополнена реставраціей (Crowe u. Cavalcaselle, O. c., 29).

Типы двухъ евангелистовъ сближаются съ типами въ мозаикѣ церкви св. Виталія, а чрезъ послѣднія съ имѣющимися въ мозаикахъ Синайскаго монастыря.

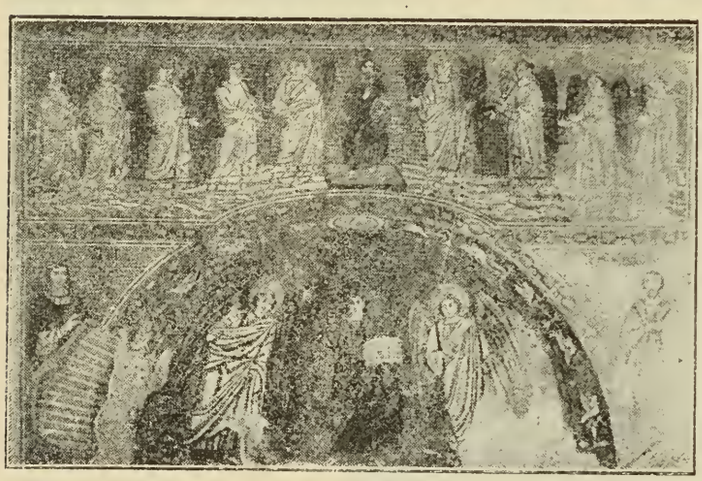
Композиція свода абсиды восточнаго происхожденія. Моисей—византійскаго типа. Роспись алтаря отвѣчаетъ современнымъ мистическимъ теоріямъ храмовой архитектуры восточныхъ отцовъ церкви, какъ и въ церкви св. Виталія.

Въ сценѣ процессіональнаго характера, хотя тема мѣстнаго значенія, но костюмъ царя и другихъ придворныхъ—византійскій, какъ и въ мозаикѣ церкви св. Виталія.

Орнаментъ на тріумфальной аркѣ и обрамляющій изображеніе свода абсиды имѣетъ аналогіи съ орнаментомъ въ чисто византійскихъ памятникахъ.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Церковь св. Михаила въ Афричиско (S. Michele in Africisco).



55. Церковь св. Михаила въ Афричиско. Мозаика абсиды и тріумфальной арки.

Церковь въ честь архангела Михаила была воздвигнута, по свидѣтельству Аньелла, въ 545 г., Бакаудой и Юліемъ Аргентаріемъ [1]). Часть города, гдѣ она была построена, у Аньелла названа Ad Frigiselo, но позже это названіе видоизмѣнилось въ Filicisco и Africisco; послѣднее названіе, по мнѣнію Тарлацци, указываетъ на близость храма отъ моря, на нахожденіе возлѣ мѣста, богатаго пѣной [2]).

Храмъ раздѣлялся мраморными колоннами на три нефа и имѣлъ портикъ. Въ 1805 году церковь была обращена въ торговый складъ. Абсида церкви, съ полукруглымъ основаніемъ, была украшена мозаикой, которая въ 1847 г. была спилена и продана германскому императору Вильгельму IV. Вывезенная въ Берлинъ, эта мозаика и доселѣ остается погребенной въ подвалахъ Императорскаго музея, въ пяти ящикахъ [3]).

Съ мозаики до потери ея для науки настоящаго времени былъ

---

[1]) «Consecravit... et beati archangeli Michaelis hic Ravennae, quam Bacauda cum sancta recordationis memoria Juliano argentario aedificavit in regione qui dicitur ad Frigiselo. Hicque invenietis in camera tribunae ita legentem: Conscecuti beneficia archangeli Michaelis Bacauda et Julianus a fundamentis fecerunt et dedicaverunt sub die Non. Maii quater P. C. Basilii junioris viri clarissimi consulis ind. VIII». Lib. Pontif de s. Maximiano, XXVI, § 77, p. 329. Cp. Rubeus, Hist. Rav., Lib. III, 156.

[2]) Tarlazzi, Memorie sagre, 368.

[3]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, I, 359.

сдѣланъ рисунокъ Чіампини [1]), а также калька; съ послѣдней имѣется фотографія (Риччи № 526), которая легла въ основу рисунка у Гарруччи, по обыкновенію измѣняющаго оригиналъ [2]).

Отъ церкви въ настоящее время ничего не осталось, кромѣ абсиды и колокольни.

Почитаніе арх. Михаила въ христіанской церкви возводится уже къ IV в., когда становятся извѣстными церкви его имени, и прежде всего въ Византіи. Константиномъ Великимъ были построены въ честь его два храма—одинъ въ Гестіяхъ, въ предмѣстьи Константинополя, другой въ Сосѳеніи—въ Константинополѣ же (Bandurii Imper. orient. II, 734. Созоменъ, Церк. ист., II, гл. 3) [3]). Почитаніе архангела особенно усилилось въ Византіи въ VI в. По свидѣтельству Прокопія, Юстиніанъ создалъ шесть храмовъ во имя архангела [4]). На Западѣ древнѣйшія церкви въ честь архангела извѣстны съ конца V в.: въ 493 г. была построена въ память явленія архангела на горѣ Гарганѣ въ Апуліи церковь его имени. Отсюда почитаніе святого быстро распространилось по всей Италіи. Базилики въ честь его имени извѣстны въ Римѣ [5]) и въ другихъ меньшихъ городахъ. Многіе монастыри въ Неаполѣ и окрестностяхъ, въ Тропеѣ, Кьоццѣ, Венеціи были посвящены его имени. И въ Ломбардіи онъ равно почитался не менѣе, чѣмъ въ самой Византіи: въ Луккахъ, въ Вергейлѣ, на горѣ Кассинѣ, въ Ріетѣ, въ Беневентѣ [6]).

Праздникъ въ честь архангела—единственный, на который имѣется указаніе въ древнихъ литургическихъ книгахъ, начиная съ служебника св. Льва, т.-е. съ VI вѣка [7]).

И равеннская церковь въ честь архангела, какъ указано было, построена въ томъ же VI в., когда почитаніе архангела особенно усилилось въ Византіи.

Украшавшая церковь мозаика находилась на тріумфальной аркѣ и въ абсидѣ и по обѣимъ сторонамъ абсиды, на наружной части ея отъ дуги до боковой стѣны (рис. 55).

Въ абсидѣ съ золотымъ фономъ изображенъ юный, безбородый

---

[1]) Vetera monumenta, II, tab. XVII, описаніе, гл. VII.

[2]) Tav. 267, 2; описаніе, 77—78, См. также I, 533.

[3]) Арх. Сергій, Полный мѣсяцесловъ Востока, 327. Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 8.

[4]) Арх. Сергій, ib. Н. П. Кондаковъ, ib. 42, 43.

[5]) Anastasii Hist. de vitis Rom. pont. Migne, P. L., 128, 454, 580.

[6]) Diehl, Etudes sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne, 266.

[7]) Duchesne, Origines du culte, 265.

Христосъ Еммануилъ, съ короткими каштановыми волосами, въ золотомъ нимбѣ на основномъ фонѣ, украшенномъ крестомъ съ драгоцѣнными камнями зеленаго цвѣта. На Христѣ пурпурный хитонъ съ двумя золотыми клавами и пурпурный же гиматій. Въ правой рукѣ онъ держитъ длинный процессіональный крестъ, украшенный драгоцѣнными камнями, опираясь на него, а въ лѣвой открытую книгу со словами: Qui vidit me vidit et patrem. Ego et Pater unum sumus.

Справа и слѣва отъ Христа стоятъ архангелы Михаилъ и Гавріилъ, какъ обозначено надписью надъ ихъ головами: Michael, Gabriel. Оба въ бѣлыхъ одеждахъ, въ тѣняхъ голубого и зеленоватаго цвѣтовъ, въ нимбахъ; въ лѣвой рукѣ, прикрытой концомъ гиматія, они держатъ золотой жезлъ, оканчивающійся у Михаила крестомъ (см. рис. Чіампини), а правую, держатъ у груди, выставивъ ее впередъ ладонью (жестъ почтенія, благоговѣнія). Лугъ, на которомъ они стоятъ, усѣянъ бѣлыми и красными цвѣтами [1]). По аркѣ абсиды идетъ кайма, украшенная растеніями, въ волютахъ которыхъ летящіе голубки (видны девять; было, очевидно, двѣнадцать), а въ вершинѣ арки въ медальонѣ съ голубымъ фономъ—агнецъ съ золотымъ нимбомъ; такимъ образомъ здѣсь даны символически Христосъ и 12 апостоловъ, какъ и на Марсельскомъ алтарѣ, гдѣ только, вмѣсто агнца, представлена монограмма Христа [2]).

Внѣ арки абсиды—слѣва изображенъ св. мученикъ и цѣлитель Косма (scs Cosmas), юный съ каштановыми волосами, въ пурпурномъ стихарѣ съ широкими рукавами, подпоясаннымъ и въ длинной бѣлой туникѣ, держащій свитокъ (или сосудецъ), а правой благословляющій. Нижняя часть изображенія исчезла.

Съ другой стороны—справа—изображенъ св. Даміанъ; въ рисункѣ Чіампини онъ юнъ и почти тождественъ съ Космой; въ фотографіи же онъ пожилой, съ небольшой бородкой, при чемъ онъ, повидимому, сдѣланъ уже живописью, а не мозаикой; можно сомнѣваться въ одновременности этихъ двухъ изображеній съ остальными, судя по фотографіи, но такъ или иначе, на основаніи рисунка Чіампини можно утверждать, что они были въ древности созданы одновременно съ другими.

На тріумфальной аркѣ, въ центрѣ, изображенъ сидящимъ на престолѣ, съ подножіемъ, Христосъ въ историческомъ типѣ, съ небольшой бородой, съ каштановыми волосами, спускающимися за плечи, въ золотомъ крестчатомъ нимбѣ, въ пурпурномъ гиматіи и золотомъ хитонѣ,

---

Нижняя часть одежды Гавріила, Михаила и отчасти Христа—попорчена: мозаика разрушена, какъ видно изъ рисунка Чіампини и фотографіи Риччи.

[2]) Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, pl. X, n°. 2—4, p. 49.

съ закрытымъ евангеліемъ въ лѣвой рукѣ, правой благословляющій. Типъ его весьма близокъ къ тому, что въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго, въ нижнемъ поясѣ, въ миніатюрѣ рукописи Космы Индикоплова Ватиканской Библіотеки [1]).

По обѣимъ сторонамъ Христа—по архангелу (одинъ изъ нихъ, конечно, Михаилъ), отличенному отъ другихъ ангеловъ, представленныхъ здѣсь же, нимбами. Стоящій справа отъ Христа держитъ въ лѣвой рукѣ жезлъ съ губкой, а стоящій слѣва копье; правой рукой онъ указываетъ на Христа. Сзади перваго архангела стоятъ четыре ангела, а сзади второго—три, трубящихъ въ золотыя трубы въ видѣ роговъ. Всѣ одѣты въ бѣлыя одежды; въ каштановыхъ волосахъ видны бѣлыя повязки. Облака въ видѣ красныхъ и зеленыхъ полосъ, тянущихся у ногъ всѣхъ лицъ, указываютъ на мѣсто дѣйствія—небо.

Композиція, представленная на тріумфальной аркѣ, какъ видно, создана подъ вліяніемъ апокалипсиса (гл. VIII, 2), но она не является прямой иллюстраціей соотвѣтствующаго мѣста послѣдняго; она заключаетъ въ себѣ лишь нѣкоторые элементы, заимствованные изъ апокалипсиса (ангелы съ трубами) для увеличенія большаго торжества и славы Христа, главы небесной церкви и судьи [2]). Выборъ апокалиптической композиціи, для украшенія одной изъ главныхъ частей храма въ данномъ случаѣ легко объясняется самымъ посвященіемъ церкви архангелу Михаилу: извѣстна его роль во второмъ пришествіи Христа на страшномъ судѣ [3]).

Композиція, представленная въ абсидѣ, имѣетъ свой прототипъ въ барельефахъ саркофаговъ IV в., гдѣ Христосъ держитъ крестъ, опираясь на него правой рукой, а въ лѣвой имѣя свитокъ; онъ стоитъ на горѣ, изъ которой вытекаютъ райскія рѣки, окруженный нѣсколькими апостолами, какъ бы слушающими его и изумляющимися его словамъ; онъ юнъ, безбородъ; длинные волосы спускаются у него за плечи [4]). Образъ юнаго Христа съ символомъ спасенія, представленный здѣсь, очевидно, имѣетъ то же значеніе, что и въ описываемой мозаикѣ; это—Христосъ, Предвѣчное Слово, принесшій въ міръ спасеніе—крестомъ—

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Атласъ къ исторіи византійскаго искусства, таб. XI.

[2]) Ср., напр., иллюстрацію соотвѣтствующаго мѣста въ русскомъ апокалипсисѣ XVI в. Ѳ. И. Буслаевъ, Русскій лицевой апокалипсисъ, 498.

[3]) Н. В. Покровскій, Страшный судъ, 346 сл. B. Riegl, Sanct Michael und Sanct Georg in der bildenden Kunst, München, 1883, 6 сл.

[4]) Garrucci, 325, 1—3 (Ср. у Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, 1); 331, 1 (у ногъ Христа женщина на колѣняхъ; по сторонамъ 2 апостола); 331, 2 (по сторонамъ Христа только 2 апостола); 330, 1 (у ногъ Христа двѣ человѣческія фигуры, по сторонамъ по апостолу); 330, 2 (по сторонамъ Христа Ипполитъ и Систъ).

орудіемъ своей смерти; это, какъ говоритъ тропарь пасхальной службы, совершавшейся въ церкви Анастасисъ въ Іерусалимѣ (Софронія, патріарха іерусалимскаго) [1]): „ὁ Ἐμμανουὴλ τὰς ἁμαρτίας ἡμῶν τῷ σταυρῷ προσήλωσε“—это, по опредѣленію Н. П. Кондакова [2]), идеальное изображеніе Божества, а потому, прибавимъ мы, оно и является въ памятникахъ ранне-византійскаго искусства и въ сценахъ чудесъ Христа, и въ торжественныхъ композиціяхъ славы Христа воскресшаго, какъ въ данномъ случаѣ, такъ и въ мозаикахъ церкви св. Виталія. Здѣсь только онъ окруженъ не апостолами, или святыми, а архангелами, что особенно любопытно, такъ какъ и самъ Христосъ въ данномъ типѣ тотъ же ангелъ (каковымъ, съ крыльями или безъ крыльевъ, онъ изображается въ одной изъ ветхо-завѣтныхъ сценъ прообразовательныхъ, напр., въ явленіи трехъ странниковъ Аврааму). Что же касается ангеловъ, то нельзя не отмѣтить весьма близкаго сходства ихъ съ тѣми ангелами, что стоятъ по сторонамъ креста на извѣстномъ Строгановскомъ блюдѣ V—VI в. (Garrucci, 460, 10).

Надѣленіе Христа крестомъ и притомъ процессіональнымъ, какъ уже извѣстно, въ равеннскихъ мозаикахъ встрѣчалось и ранѣе; онъ у него въ мозаикахъ усыпальницы Галлы Плацидіи (Добрый Пастырь), капеллы Петра Хризолога (Путникъ) и, кромѣ того, у св. Лаврентія и Іоанна Предтечи (усыпальница и Православная крещальня). Этотъ крестъ въ равеннскихъ мозаикахъ не можетъ служить отличительнымъ признакомъ особой равеннской школы, какъ полагаетъ Стржиговскій [3]): ибо онъ въ рукахъ Христа встрѣчается во множествѣ другихъ памятниковъ не равеннскаго, а восточно-византійскаго происхожденія, современныхъ и болѣе позднихъ [4]); о значеніи его въ отдѣльныхъ слу-

---

[1]) Пападопуло-Керамевсъ, Ἀνάλεκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας, Спб. 1894, II, 180 (Ср. 212, 227).

[2]) Исторія виз. иск., 170.

[3]) Byz. Denkm., I, 50—51.

[4]) Въ мозаикахъ церкви св. Θеодора и св. Лаврентія въ Римѣ, отмѣченныхъ византійскимъ вліяніемъ, этотъ крестъ у него (представленнаго, однако, въ историческомъ типѣ), сидящаго на сферѣ (Garrucci, 252, 3 и 257); въ сирійскихъ миніатюрахъ VI вѣка Эчміадзинскаго евангеліарія (Стржиговскій, Byz. Denkm. I, tav. II) онъ у него, сидящаго на тронѣ и окруженнаго Петромъ и Павломъ; онъ у него же юнаго въ сценахъ Ветхаго Завѣта въ миніатюрѣ Коттоновой библіи Британскаго музея V — VI в., въ мозаикахъ церкви св. Марка въ Венеціи (Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig, taf. I, IX) и др. Далѣе въ многихъ мелкихъ памятникахъ, барельефахъ слоновой кости: — въ сценахъ чудесъ: кресло еп. Максиміана, Равеннскій, Парижскій диптихи (Garrucci, 456, 458), Эчміадзинскій; на пиксидѣ и таблеткахъ (438, 3; 439, 1—3; 448, 10—13; 452, 1—2); у Христа-Младенца (437, 5); у Христа въ медальонѣ, несомомъ ангелами (459, 1).

чаяхъ уже говорилось выше: ни о какомъ выраженіи въ немъ „теченія противъ аріанства“ рѣчи быть не можетъ [1]).

Итакъ, Христосъ въ мозаикѣ абсиды описываемой церкви—Еммануилъ — типъ, о которомъ мы говорили ранѣе по поводу весьма сходнаго съ нимъ образа въ абсидѣ церкви св. Виталія. Слова, читаемыя на книгѣ, что въ рукахъ Еммануила, заимствованы изъ ев. Іоанна XIV, 9, съ замѣной въ глаголѣ прошедшаго времени настоящимъ, и изъ гл. X, 30 того же евангелиста. Выборъ ихъ весьма интересенъ, такъ какъ ими отмѣчается то догматическое ученіе о единомъ существѣ Бога Отца съ Сыномъ, которое было установлено послѣ долгой борьбы съ ересями Арія, Несторія (Константинопольскій соборъ 381 года и Эфесскій 431 года). Искусство, какъ это показываетъ исторія образа Христа Вседержителя [2]), оставаясь вѣрнымъ ортодоксальному ученію церкви, вытекавшему изъ соборныхъ постановленій, особымъ путемъ приходило къ установленію того же догмата въ художественномъ образѣ, отмѣчая въ Христѣ черты Бога Отца и Творца.

О родинѣ и мѣстѣ жизни свв. Космы и Даміана, изображенныхъ въ равеннской мозаикѣ, существуютъ три различныхъ указанія. По одному—они врачи и мученики Рима; по другому—врачи Азіи, мѣсто погребенія которыхъ находится въ Фареманѣ или Фармѣ, городѣ, пограничномъ съ Египтомъ и Палестиной; по третьему — они мученики Кирестики или Коммагены [3]). Почитаніе ихъ было весьма велико въ христіанской церкви, какъ восточной, такъ и западной. Уже отъ V в. извѣстенъ монастырь въ честь этихъ мучениковъ (ἀνάργυροι) въ Константинополѣ [4]), а въ Римѣ—отъ начала VI в. (526—530) [5]).

Судя по рисунку Чіампини, оба мученика въ равеннской мозаикѣ были представлены юными; въ фотографіи же Даміанъ надѣленъ не-

---

[1]) «Es scheint,—говоритъ Стржиговскій,—dies ein specifisch ravennatisches Motiv zu sein... Es mag dies vielleicht mit der Strömung gegen den Arianismus zusammenhängen, weil auffällt, dass die arianischen Mosaiken von S. Apollinare nuovo darin eine Ausnahme machen». Авторъ, на основаніи такого рода отличій и другихъ иконографическихъ особенностей, создаетъ рядъ школъ индустріи въ слоновой кости; при этомъ современное мѣстонахожденіе памятника служитъ для него очень часто главнымъ исходнымъ пунктомъ. Основательныя возраженія противъ его теоріи съ приведеніемъ указанныхъ выше примѣровъ, гдѣ встрѣчается крестъ въ иныхъ, кромѣ равенскихъ, памятникахъ—см. въ рецензіи на его книгу Тикканена: L'arte cristiana antica e la scienza moderna, особенно, стр. 10.

[2]) См. подробно у Д. Айналова и Е. Рѣдина, Кіево-Софійскій соборъ, 17 сл.

[3]) Garrucci, IV, 63. Ср. Assemani, Kalendaria ecclesiae universae, Romae, 1755, 328 сл.

[4]) Н. П. Кондаковъ, Византійскія церкви, 13.

[5]) При папѣ Феликсѣ, Anastasii, Hist. de vitis Rom. pont. Migne, P. L., 128, 525.

большой бородкой; фигура его, вѣроятно, сдѣлана позже во фрескѣ. Съ изображеніями Космы и Даміана мы встрѣчаемся въ памятникахъ VI в. Такъ, изображеніе Даміана было въ мозаикахъ церкви Петра Хризолога въ Равеннѣ, но оно погибло и реставрировано теперь живописью; въ реставраціи, какъ указываетъ фотографія съ нея, онъ юнъ [1]). Въ мозаикахъ церкви св. Георгія въ Солуни они возмужалые, съ короткими волосами и бородой [2]). Въ мозаикахъ церкви свв. Космы и Даміана въ Римѣ — мученики оба пожилые, съ короткоостриженными волосами и округлой бородой [3]).

Въ болѣе позднихъ памятникахъ—та же неустойчивость въ типахъ: въ мозаикахъ монастыря св. Луки въ Фокидѣ, X вѣка, мученики съ короткой бородой, въ рукахъ держатъ книгу и ножъ [4]); во фрескахъ церкви св. Софіи Кіевской, XI вѣка, Даміанъ юнъ, съ небольшой бородкой, а Косма—съ большой, пожилой; оба съ сосудцами [5]). Въ миніатюрахъ псалтыри Барберинской библіотеки въ Римѣ XI вѣка (къ Пс. 32, ст. 1, л. 49, № 217, III, 91) они, какъ и въ равеннской мозаикѣ—оба юные.

Итакъ, въ описанныхъ мозаикахъ церкви S. Michele in Africisco мы встрѣчаемся съ тѣмъ же византійскимъ стилемъ, который отмѣчался и въ другихъ мозаикахъ Равенны: золотые фоны, византійскій типъ Христа Еммануила и Христа историческаго, чисто византійскія, прекрасныя фигуры ангеловъ, которыя могутъ быть сопоставлены съ фигурами ангеловъ по сторонамъ Христа и Богородицы въ мозаикахъ церкви св. Аполлинарія Новаго. Какъ и въ другихъ равеннскихъ и византійскихъ мозаикахъ (церкви св. Софіи Солунской) и здѣсь стеклянная инкрустація на рамкахъ, окружающихъ обѣ композиціи: по дугѣ абсиды, вверху и внизу тріумфальной арки. Эта особенность, какъ указывалось, результатъ восточнаго (персидскаго) вліянія въ византійскомъ искусствѣ.

---

[1]) У Гарруччи, 225, онъ—старъ.

[2]) У Тексье и Пуллана (Architecture byzantine, pl. XXXIII), по словамъ Байэ, неправильно представлены Косма старцемъ, а Даміанъ юношей. Bayet et Duchesne, Mémoire sur une mission au mont Athos, Paris, 1876, 323.

[3]) Garrucci, 253. Провѣрка рисунка Гарруччи необходима, хотя, приблизительно, въ томъ же типѣ они и у Ciampini, Vet. Mon. II, tav. XVI.

[4]) Diehl, L'église et les mosaïques du couvent de S. Luc en Phocide, Paris, 1889, 48.

[5]) Древности Россійскаго государства. Кіево-Софійскій соборъ, Спб. 1871, табл. 21, рис. 1, и табл. 24, рис. 25.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Погибшія мозаики.

56. Церковь св. Агаты. Мозаика (погибшая) абсиды.

Описанныя въ предыдущихъ главахъ мозаичныя росписи равеннскихъ церквей не представляютъ собою всѣхъ памятниковъ мозаической живописи, которые были созданы въ V — VI вѣкахъ, въ періодъ наибольшаго политическаго значенія Равенны, наибольшей связи ея съ Византіей. Извѣстія равеннскихъ историковъ Аньелла, Рубея и др. указываютъ, что, кромѣ описанныхъ церквей съ сохранившейся живописью, въ тотъ же періодъ было воздвигнуто множество другихъ, украшенныхъ также живописью, которая не дошла до нашего времени. Къ сожалѣнію, показанія Аньелла, служащаго главнымъ источникомъ для даннаго вопроса, весьма кратки, скудны. Историкъ весьма часто ограничивается лишь общими фразами, восхищается красотой украшенія церквей и, или умалчиваетъ о сюжетахъ росписей, или кратко сообщаетъ о какомъ-нибудь одномъ, наиболѣе поразившемъ его изображеніи, а о другихъ позволяетъ намъ лишь догадываться по tituli въ стихахъ. Значеніе этихъ tituli—очень важно для изученія древней христіанской живописи, круга ея сюжетовъ, содержанія [1]).

---

[1]) Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V bis zum XI Jahrhundert, 1.

Для болѣе полнаго представленія о темахъ росписей равеннскихъ храмовъ мы укажемъ, пользуясь извѣстіями Аньелла и др., на росписи, не дошедшія до нашего времени [1]).

Въ *базиликѣ Урса* (370 — 396) была цѣлая мозаичная роспись, исполненная нѣсколькими художниками, имена которыхъ, что особенно интересно, переданы Аньелломъ [2]).

О содержаніи росписи, произведенной ими, однако, у Аньелла не имѣется ближайшихъ указаній. Изображенія состояли изъ людей и животныхъ [3]).

Въ *базиликѣ Петра*, начатой построеніемъ, по свидѣтельству Аньелла, арх. Петромъ и оконченной Неономъ [4]), была мозаичная роспись, но о содержаніи ея также мало извѣстно. Историкъ указываетъ лишь на образъ Христа, изображенный надъ главнымъ входомъ (super regiam), отмѣчаетъ его необыкновенную красоту. Изъ словъ его, что Христосъ былъ представленъ въ томъ видѣ, каковъ былъ Сынъ Божій, проповѣдывавшій народамъ, можно полагать, что онъ былъ изображенъ въ историческомъ типѣ [5]). Въ этой же базиликѣ находились и другія изображенія, хотя въ точности трудно установить ихъ мѣстонахожденіе. Говоря о мѣстѣ погребенія Неона, Аньеллъ замѣчаетъ: когда приходите въ область апостоловъ, недалеко отъ „maceria Ovillionis“, то входите въ притворъ св. апостола Петра, гдѣ образъ Господа нашего Іисуса Христа написанъ съ распростертой рукой, и тутъ съ одной стороны изображеніе ключаря Петра, а съ другой — сосуда избранія Павла [6]). Очевидно, здѣсь была изображена весьма обычная въ памятникахъ древне-христіанскаго (съ IV вѣка) и ранне-византійскаго искусства сцена: врученіе Христомъ Петру свитка и бесѣда съ Павломъ [7]). Вѣроятно, о тѣхъ же изображеніяхъ апостоловъ упоминаетъ историкъ вновь въ концѣ жизнеописанія Неона, но уже какъ о находящихся по сторонамъ креста [8]).

---

[1]) Этихъ росписей касается въ названной выше книгѣ Steinmann и Müntz въ статьѣ: The lost mosaics of Ravenna. American journal of Archaeology, I (1885), 115—130.

[2]) Lib. Pontif. De S. Urso, XVI, § 23, p. 289.

[3]) Мозаика, уничтоженная въ 1734 году и извѣстная по труду Buonamici, Metropolitana di Ravenna, Bologna, 1748, Tav. A, была поздняго происхожденія.

[4]) De S. Petro, XVII, § 24, p. 289. De S. Neone, XVIII, § 28, p. 292.

[5]) «Ibi asserunt affuisse imaginem Salvatoris depictam, quam nunquam similem in picturis homo videre potuisset, super regiam; tam speciosissima et assimilata fuit, qualem ipse Filius Dei in carne non fastidivit, quando gentibus praedicavit».

[6]) De S. Neone, XVIII, § 30, p. 294.

[7]) См. о композиціи сцены у Д. В. Айналова, О. с., 23—25.

[8]) De S. Neone, XVIII, § 30, p. 296.

Въ *базиликѣ св. Лаврентія* въ Цезареѣ, построенной при Гонорiи (395—423), находилась, по свидѣтельству Аньелла, богатая мозаичная роспись [1]), но о содержанiи ея вновь ничего неизвѣстно. Извѣстно только, что въ ораторiи, расположенномъ рядомъ съ ней, во имя свв. Гервасія и Протасія были изображены мозаикой „три святыхъ юноши", т.-е. Гервасій, Протасій и Стефанъ [2]).

Любопытную роспись заключалъ въ себѣ *триклинiй базилики Урса*, устроенный еп. Неономъ, очевидно, по образцу триклинiевъ византiйскихъ патрiарховъ и заключавшiй, судя по названiю его, пять аккувитовъ [3]).

Сюжеты росписи триклинія распредѣлялись такимъ образомъ: на стѣнѣ, прилегавшей къ церкви (т.-е. сѣверной) — „исторія псалма Laudate Dominum de caelis (148-й) и потопъ"; на западной—творенія—первый и второй день (Быт. I, 1 — 8), четвертый (Быт. I, 14 — 19), шестой (Быт. I, 26—29), третій (Быт. I, 11—12), пятый и шестой (Быт. I, 20—25), древо жизни — завѣтъ Бога (Быт. II, 9, 16—17), грѣхопаденіе; на восточной сторонѣ—призваніе ап. Петра: чудо сошествія яствъ съ неба (Дѣян. Ап. X, 9 — 16), и Христосъ среди апостоловъ, вручающій Петру законъ.

Описанная роспись въ значительной своей части не представляется уединеннымъ явленіемъ въ исторіи росписей храмовъ V в.: сцены изъ Ветхаго Завѣта, какъ извѣстно, имѣются въ мозаичной росписи церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ; онѣ же были въ церкви Феликса въ Нолѣ [4]); чудо насыщенія народа — въ александрійской катакомбѣ; о сценѣ Христосъ, вручающій законъ Петру—уже было упомянуто выше. Чудо сошествія яствъ — извѣстно въ росписи, объясненіе которой дано въ Dittochaeum'ѣ Пруденція [5]) (47).

---

[1]) De S. Johanne, XX, § 36, p. 269.

[2]) Послѣднiй упоминается въ надписи подъ изображенiями; поэтому нѣтъ необходимости предполагать, что здѣсь были изображены три отрока въ пещи огненной, какъ это дѣлаетъ Мюнцъ, ib., 118.

[3]) См. нашу статью «Триклинiй базилики Урса въ Равеннѣ», Виз. Врем., II (1895), вып. 4. Agnell. Lib. Pontif., De S. Neone, XVIII, § 29, 292—293: «Domum infra episcopium, quae vocatur quinque accubitas, a fundamentis construxit, et usque ad effectum perduxit. Ex utraque parte triclinii fenestras mirificas struxit, ibique pavimenta triclinii diversis lapidibus ornari praecepit. Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, id est, Laudate dominum de caelis, una cum cataclysmo in pariete, parte ecclesiae, pingere iussit: et in alio pariete super amnem posito, exornari coloribus fecit istoriam Domini nostri Jesu Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot milia, ut legimus, hominos satiavit. Ex una autem parte frontis inferius triclinei mundi fabricam computavit, in qua versus descriptos exametros, cotidie legimus ita (далѣе слѣдуютъ стихи)... Et in alia fronte depicta istoria Petri apostoli, subscriptique sunt versus metrici (слѣдуютъ стихи).

[4]) Migne, P. L., 61, 646—647. Д. В. Айналовъ, О. с., 178

[5]) Migne, P. L., 60, 110.

Что касается исторіи 148 псалма, то, принимая во вниманіе отсутствіе современныхъ изображеній, иллюстрирующихъ его, мы полагаемъ, что сцены творенія иллюстрировали его, будучи представленными и на западной и на южной стѣнѣ, тѣмъ болѣе, что самъ Аньеллъ (§ 29, p. 292) указываетъ, что на той же стѣнѣ, гдѣ была изображена исторія псалма, находилось и изображеніе потопа, т.-е. одного изъ послѣдующихъ моментовъ исторіи послѣ творенія и грѣхопаденія первыхъ людей [1]).

Базилика въ честь св. Іоанна евангелиста была построена Галлой Плацидіей вскорѣ послѣ возвращенія ея изъ Константинополя вмѣстѣ съ сыномъ Валентиніаномъ III. По преданію, сохранившемуся у Аньелла [2]) и въ другихъ источникахъ, императрица воздвигла эту церковь по обѣту — за спасеніе, оказанное ев. Іоанномъ: во время указаннаго возвращенія изъ Константинополя на Адріатическомъ морѣ путешественниковъ застигла буря; Галла Плацидія дала обѣтъ построить церковь, если будетъ спасена; по молитвѣ ея явившійся ев. Іоаннъ помогъ имъ благополучно возвратиться. Церковь эта сохранилась и до нашего времени, однако, въ сильно измѣненномъ видѣ, утративъ почти всѣ свои украшенія, драгоцѣнности [3]). Лишь благодаря нѣкоторымъ описаніямъ, мы можемъ составить понятіе, между прочимъ, о роскоши, блескѣ базилики, ея украшеній и затѣмъ ея мозаичной росписи. Это, во-первыхъ, извѣстіе Аньелла; онъ кратко сообщаетъ о поводахъ сооруженія и о посвятительныхъ надписяхъ въ трибунѣ церкви, надъ фигурами лицъ царской фамиліи. Во-вторыхъ, описаніе церкви, болѣе

---

[1]) Wickhoff, Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna, Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, 16, исходя отъ аѳонской росписи XVIII вѣка, представляющей иллюстрацію 148 псалма, полагаетъ, что сходная ей роспись должна была быть и въ описываемомъ триклиніи на южной стѣнѣ его, а присоединенное Аньелломъ къ ней же (т.-е. иллюстраціи псалма) изображеніе потопа, по его мнѣнію, ошибка: историкъ былъ введенъ въ нее нѣкоторыми элементами самой композиціи. «Эта ошибка Аньелла, говоритъ Викхофъ, есть важнѣйшее доказательство удивительнаго сохраненія композиціи въ византійскомъ искусствѣ; онъ видѣлъ 148 псаломъ изображеннымъ художникомъ такъ, какъ его изображаютъ теперь, и насъ удивляетъ постоянство этого искусства, которое довело композицію V вѣка до нашего времени». Викхофъ разсуждаетъ о невѣдомыхъ ему композиціяхъ и о постоянствѣ византійскаго искусства такъ, какъ будто онъ имѣетъ дѣло съ извѣстными, ясно установленными фактами. Steinmann, O. c., 48, полагаетъ, что иллюстрація псалма была представлена въ качествѣ продолженія сценъ творенія—седьмымъ днемъ, отдыха.

[2]) § 42, p. 307. Начало построенія можно отнести къ 425 г., когда Валентиніанъ былъ избранъ императоромъ.

[3]) Сохраняющіяся въ ораторіи св. Варѳоломея мозаики не принадлежатъ времени основанія церкви: онѣ XIII в. О содержаніи ихъ, ихъ характерѣ см. нашу статью «Половая мозаика церкви св. евангелиста Іоанна Равеннѣ», въ Виз. Врем., II (1895), вып. 3.

полное и хотя болѣе позднее, но взятое изъ древнихъ источниковъ [1]); оно можетъ быть дополнено словами Рубея, равеннскаго историка XVII вѣка. „...Плацидія,—говоритъ анонимный писатель [2]),—приказываетъ всюду (въ храмѣ) изобразить исторію своего опаснаго плаванія, чтобы все говорило объ опасности, которой подвергалась императрица; на полу можно было увидѣть бушующее море, приводимое въ движеніе бурею. Фасадъ церкви, поддерживаемый громадной аркой [3]), обнаруживаетъ въ своемъ великолѣпномъ украшеніи благочестіе императрицы и искусство мастеровъ. Въ вышинѣ стѣны, которою оканчивается церковь и гдѣ начинаются канцеллы [4]), искусно изображены опасность и спасеніе императрицы. Тутъ находящіеся въ опасности на морѣ корабли, испуганные путешественники, что видно по ихъ лицамъ, портретамъ, помогающій спасенію Іоаннъ".

„...Поверхъ [5]) тріумфальной арки (desuper pinnam arcuatam) находится удивительная мозаика изъ стекла и золота, представляющая величіе Господа, который, вручая свитокъ любимому ученику, какъ разсказывается въ апокалипсисѣ, какъ бы говоритъ: возьми книгу и ѣшь ее. У его ногъ читаютъ: Sanctus Johannes Evangelista. Здѣсь и тамъ виднѣется голубое море съ двумя кораблями, которыми Іоаннъ управляетъ, какъ кормчій. Тамъ видны со всѣхъ сторонъ изъ того же металла пальмы и другія деревья, надъ которыми стихи. Еще видна надпись на головѣ императоровъ Констанція, Аркадія, Валентиніана и другихъ лицъ: Amore Christi nobilis et Filius tonitrui Sanctus Johannes arcana vidit Galla Placidia Augusta pro se et his omnibus hoc votum solvit" [6]).

Гарруччи полагаетъ, что текстъ описанія нѣсколько перепутанъ, именно: фраза о голубомъ морѣ должна идти послѣ той, въ которой говорится о пальмахъ. Такимъ образомъ, полагаетъ онъ, въ центрѣ тріумфальной арки былъ изображенъ Христосъ, Іоаннъ; по сторонамъ

---

[1]) У Муратори, Rer. ital. script., I, pars II, приведены два описанія одной и той же базилики; какое изъ нихъ древнѣе — нѣтъ указанія у издателя; первое краткое (стр. 567—569), второе распространенное (570—572) въ отношеніи указаній на роспись; въ примѣчаніи къ первому, относящемуся, вѣроятно, и ко второму, сказано, что оно заимствовано изъ рукописи Estensis Bibliothecae и дополнено изъ рукописи Равеннской библіотеки.

[2]) Muratori, Rer. ital. script., I, pars II, 568.

[3]) Frons autem Ecclesiae, quae immensi arcus volumine orientales respicit partes etc.

[4]) Porro paries summus, a quo Ecclesia terminatur etc.

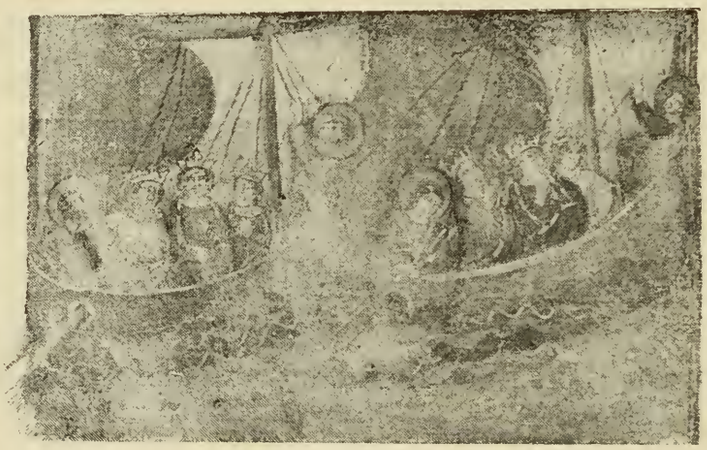
[5]) Отсюда начинается другое описаніе росписи, пополняющее первое. Muratori, ib., 570.

[6]) «Undique ex eodem metallo in modum arboris videntur palmarum, et aliarum, sub quibus in iunctura praefati arcus ita invenimus adsignatos versus, verum tantum super capita imperatorum divorum» etc.

деревья; по сторонамъ же этой центральной группы справа и слѣва погибающіе корабли [1]).

Можно полагать, основываясь на этомъ, что миніатюра [2]), находящаяся въ концѣ рукописи, связанной съ именемъ архіепископа Райнальда (XIV вѣка, въ равеннской библіотекѣ) [3]), быть можетъ, представляетъ копію съ боковыхъ сторонъ центральной группы (рис. 57). На ней видимъ повтореннымъ два раза изображеніе корабля, въ которомъ сидятъ и молятся Галла Плацидія и ея дѣти Валентиніанъ и Гонорія; у носа корабля ев. Іоаннъ поднимаетъ паруса; онъ же сидитъ у кормы и правитъ рулемъ.

„...Абсида украшена великолѣпными мозаиками; посреди образъ Спасителя удивительной красоты, распространяющій свой блескъ по всей церкви. У ногъ Спасителя вокругъ абсиды можно прочесть эту надпись: Sancto ac Beatissimo apostolo Iohanni Evangelistae Placidia



57. Спасеніе отъ погибели на морѣ Галлы Плацидіи и ея семейства по миніатюрѣ равеннской рукописи.

Galla Augusta cum filio suo Placido Valentiniano Augusto, et filia sua grata Honoria Augusta liberationis periculum maris votum solvent.

Съ сѣверной стороны изображенъ ев. Лука [4]), Петръ, бывшій архіепископъ Равенны, поющій мессу [5])... И надъ головами лицъ императорской фамиліи надпись: Confirma hoc Deus, quod operatus es

---

[1]) Garrucci, I, 495.

[2]) Рис. по фотогр. Риччи № 393.

[3]) № 138, ord. b, litt. o, f. 16 (Müntz, O. c., 119).

[4]) По Гарруччи (I, 496) здѣсь пропускъ въ текстѣ: должны быть упомянуты и остальные три евангелиста. Ср. Von Quast, O. c., 56.

[5]) Et in septentrionalem partem Evangelium secundum Lucam. inde super caput Archiepiscopi Primi Petri Senioris Ravennatis, cuius effigies post tergum Pontificis super Cathedram Syra facta, et ad Altare infulatus quasi Missam cantans est terribilis manus vultu mirabilis prospic eus Angelus... (p. 571).

in nobis a templo sancto tuo, quod est in Jerusalem. Tibi offerunt reges munera [1])...“

Итакъ, по Анониму, какъ мы видѣли, на тріумфальной аркѣ былъ изображенъ Христосъ, вручающій свитокъ Іоанну, голубое море съ двумя кораблями и Іоаннъ, какъ кормчій, деревья и императорскій домъ: Галла Плацидія, Валентиніанъ и Гонорія.

Въ описаніи Рубея [2]) къ обстановкѣ, среди которой изображенъ Христосъ, прибавлены семь свѣтильниковъ и другіе апокалиптическіе предметы [3]).

Прибавлены также изображенія лицъ императоровъ — предшественниковъ и родственниковъ основателей церкви, которые были представлены на той же стѣнѣ тріумфальной арки, можетъ быть, погрудь, въ медальонахъ, расположенныхъ въ видѣ арки, какъ это, напр., было въ современной же церкви св. Сабины въ Римѣ (изображенія святыхъ) [4]) и др.

Это были съ правой стороны: D. Constantinus, D. Theodosius, D. Arcadius, D. Honorius, Theodosius Nep.; съ лѣвой — D. Valentinianus, D. Gratianus, D. Constantius, Gratianus Nep., Ioannes Nep.

Вокругъ скамьи (можетъ быть, у ногъ Христа) справа DN Theodosius, DN Eudoxia, а слѣва DN Arcadius, DN Eudoxia Aug. [5]).

Въ абсидѣ, по Анониму, изображенъ былъ Христосъ, ев. Лука, арх. Петръ и вокругъ лица императорской фамиліи. Въ описаніи Рубея вновь прибавки: по сторонамъ его двѣнадцать запечатанныхъ книгъ. У Христа въ рукахъ была открытая книга: Beati misericordes, quonium miserebitur Deus [6]). Возлѣ арх. Петра стоялъ ангелъ. По Аньеллу, въ жизнеописаніи Петра, это изображеніе находилось надъ епископскимъ сѣдалищемъ; архіепископъ съ длинной бородой, съ распростертыми руками, какъ бы священнодѣйствуетъ; ангелъ стоитъ у алтаря [7]).

---

[1]) См. также R. de Fleury, La Messe, III, 113—115.

[2]) Hist. Rav. Lib. II, 101.

[3]) «...septemque candelabra, et nonnulla praeterea ex iis, quae in Apocalypsi describuntur, mysteria».

[4]) По предположенію von Quast'a, O. c., 7.

[5]) Эти изображенія, вѣроятно, находились въ абсидѣ, такъ какъ, по Анониму, и здѣсь находились изображенія императорскихъ лицъ.

[6]) «Dei imago erat pulcherrima, sedentis in solio... duodecimque divinis libris, undique obsignatis, circumsepta... Ipse Christus Deus apertum in manu habebat librum»... Изъ этого описанія, полагаемъ, никоимъ образомъ нельзя выводить, что въ абсидѣ было два изображенія Христа, какъ это дѣлаетъ Von. Quast, O. c., 7.

[7]) De S., Petri, XVII, § 27, p. 291: «Et infra Ecclesia B. Iohannis evangelistae iussit Galla Placidia pro illius sanctitate eius effigiem tessellis exornari in pariete tribunalis post

На сколько было правильно пониманіе Анонимомъ видѣннаго имъ изображенія на тріумфальной аркѣ — трудно сказать. Онъ, какъ видимъ, принимаетъ его въ качествѣ иллюстраціи апокалипсиса, т.-е. какъ передачу Богомъ свитка ев. Іоанну. Но здѣсь могли быть просто изображены Христосъ съ евангеліемъ, или свиткомъ, и ев. Іоаннъ, какъ лицо, во имя котораго посвящена церковь. Принимая, далѣе, во вниманіе описаніе Рубея, присоединяющаго къ указанной обстановкѣ семь свѣтильниковъ, а равно двѣнадцать свитковъ — какъ обстановки Христа, изображеннаго въ абсидѣ, и не находя подобныхъ композицій въ другихъ современныхъ памятникахъ [1]), мы полагаемъ, что эти придатки—или домыселъ описателей, или плодъ реставраціи, произведенной въ XIV—XVI вв.

Такова была роспись базилики ев. Іоанна. Характеръ ея, какъ видимъ, торжественный, посвятительный и почти исключительный: за исключеніемъ Христа въ той или иной обстановкѣ, всѣ изображенія говорятъ о чудѣ спасенія, о лицахъ императорской фамиліи, спасенныхъ, или имѣющихъ къ нимъ родственныя отношенія. Эта базилика, можно сказать, была въ полномъ смыслѣ придворная и выраженіе повода построенія явилось преобладающимъ въ ея росписи.

Церковь св. Креста, построенная Галлой Плацидіей, по Рубею [2]) и Фабри [3]), въ 449 г., имѣла мозаичную роспись [4]), о содержаніи и мѣстѣ помѣщенія которой Аньеллъ говоритъ опредѣленно въ описаніи и въ tituli.

Очевидно, на тріумфальной аркѣ было изображено Крещеніе Христа, судя по приводимымъ стихамъ [5]):

---

tergum Pontificis supra sedem ubi Pontifex sedet. Quae effigies ita facta: prolixam habens barbam, extensis manibus, quasi missas canit, et hostia veluti super altare posita est, et ecce Angelus Domini in aspectu altaris illius orationes suscipiens est depictus». Рубей называетъ этого архіепископа Петромъ Хризологомъ (p. 102). Но, сопоставляя вышеприведенное описаніе Аньелла съ указаннымъ мѣстомъ, мы находимъ, что здѣсь былъ изображенъ Петръ antestes. Рубей ввелъ путаницу въ хронологію епископовъ, какъ это доказалъ Баккини въ приложеніяхъ къ тексту Аньелла. См. Dissertatio tertia. Migne, P. L. 106, 507—514. По поводу указаннаго изображенія арх. Петра съ длинной бородой Баккини дѣлаетъ справедливое и весьма интересное замѣчаніе о греческомъ вліяніи на равеннскую церковь (Migne, P. L. 106, 517).

[1]) Лишь отъ VI в. въ мозаикахъ церкви свв. Космы и Даміана въ Римѣ мы видимъ семь свѣтильниковъ по сторонамъ престола съ агнцемъ, Garrucci, 253). См. объ этомъ далѣе.

[2]) Hist. Rav., 107.

[3]) Le sagre memorie, 153.

[4]) Agnell. De S. Iohanne, XX, § 41, p. 306: «Galla vero Augusta aedificavit ecclesiam sanctae Crucis pretiosissimis lapidibus structam, et gypsea metalla sculpta».

[5]) Хотя у Аньелла просто сказано, что «in rotunditate arcus versus metricos continentes ita».

Christus fonte lavat paradisi in sede Iohannes,
Quo vitam tribuit felicem martyrem mostrat.

Надъ входомъ въ церковь были изображены четыре райскія рѣки. Надъ ними же слѣдующіе стихи, объясняющіе, очевидно, какое-то изображеніе, представленное здѣсь же [1]):

Christe, Patris Verbum, cuncti concordia mundi,
Qui ut finem nescis, sic quoque principium
Te circumstant dicentes ter „sanctus“ et „Amen“
Aligeri testes, quos tua destra reget.
Te coram fluvii currunt per saecula fusi
Tigris, et Euphrates, Phision et ipse Geon.
Te vincente, tuis pedibus calcata per aevum
Germanae morti crimina saeva tacent [2]).

На основаніи этихъ стиховъ можно предполагать, что поверхъ горы, изъ которой вытекаютъ райскія рѣки, былъ изображенъ Христосъ. Лица, окружающія его, какъ о нихъ сказано въ стихахъ, и описываемый ими образъ Христа побѣдителя, даютъ основаніе предполагать, что Христосъ былъ изображенъ не символически—подъ видомъ креста, или агнца [3]), а въ историческомъ видѣ. По мнѣнію Гарруччи [4]), здѣсь мы имѣемъ такую композицію:

Христосъ, попирающій ногами льва и дракона, съ крестомъ въ рукѣ или на плечѣ, окруженный ангелами [5]), стоитъ на горѣ, изъ которой вытекаютъ райскія рѣки.

Въ церкви св. Агаты, относимой къ V вѣку [6]), по свидѣтельству Аньелла, находилось въ алтарѣ, надъ епископскимъ сѣдалищемъ изображеніе арх. Іоанна Ангеловидца.

Ни Аньеллъ, ни другіе историки ничего не говорятъ, были ли, кромѣ указаннаго изображенія еще другія. Судя по описанію Чіампини сохранявшейся, очевидно, на мѣстѣ еще въ его время, мозаики

---

[1]) Agnell. «Et in fronte ipsius templi introeuntes pili ianuas desuper depictis quatuor paradisi flumina, versus exametros et pentametros, legeritis, invenietis».

[2]) Ibid., 306.

[3]) Steinmann, Die Tituli, 52 — 53, полагаетъ, что Христосъ былъ изображенъ символически.

[4]) По Steinmann'у Христосъ окруженъ символами евангелистовъ.

[5]) I, 506.

[6]) По Рубею (Hist. Rav., lib. II, 90) она сооружена была при Экзуперанціи; что она существовала во всякомъ случаѣ уже въ V в., видно изъ свидѣтельства Аньелла (De S. Ioanne, XX, § 44, p. 308): въ ней Іоаннъ Ангеловидецъ (418—440) совершалъ богослуженіе, въ ней погребенъ, и въ ней находилось за алтаремъ его изображеніе.

въ абсидѣ, можно предполагать, что церковь имѣла богатую роспись и вообще стояла по богатству украшенія наравнѣ съ современными ей церквами—времени Галлы Плацидіи.

Упомянутая мозаика абсиды погибла отъ землетрясенія въ 1688 году; рисунокъ съ нея имѣется у Чіампини [1]). На этой мозаикѣ (рис. 56) изображенъ Іисусъ Христосъ, Судія, сидящій на тронѣ, украшенномъ, какъ и suppedaneum, драгоцѣнными камнями; правую руку онъ держитъ раскрытой предъ грудью—жестъ ангеловъ и проповѣдниковъ, а въ лѣвой держитъ свитокъ, запечатанный семью печатями.

Одѣтъ Христосъ въ костюмъ, въ которомъ обыкновенно онъ изображается въ византійскихъ памятникахъ: въ фіолетовый хитонъ, оттѣненный темно-краснымъ цвѣтомъ, и въ золотистый гиматій; голова его увѣнчана нимбомъ, въ которомъ заключенъ крестъ, украшенный драгоцѣнными камнями. По обѣимъ сторонамъ Христа, на лугу съ розами и лиліями, стоитъ по ангелу, держащему въ лѣвой рукѣ, покрытой гиматіемъ, золотой жезлъ. Оба они въ нимбахъ, въ бѣлыхъ одеждахъ, съ короткими курчавыми вьющимися волосами; одинъ благословляетъ по-гречески, другой прижимаетъ руку къ груди. По красотѣ типовъ, по позамъ они сильно напоминаютъ ангеловъ тріумфальной арки церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ. „Хотя,—говоритъ Чіампини,—у писателей мы не находимъ свѣдѣній о времени происхожденія этихъ мозаикъ, но, судя по способу украшенія геммами, по формѣ креста въ нимбѣ, по ангеламъ, стоящимъ съ жезлами по сторонамъ Христа, по монограммѣ въ одеждахъ, мозаики—начала V вѣка, стоятъ наравнѣ съ мозаиками Либеріевой базилики“ [2]). Къ этому нужно прибавить, что даже сквозь рисунокъ Чіампини, конечно, сильно искажающій оригиналъ, проступаетъ благородный стиль мозаикъ, широкая, свободная драпировка.

Однако, указываемыя Чіампини черты мозаикъ, по справедливому замѣчанію Мюнца [3]), встрѣчаются и въ другихъ болѣе позднихъ памятникахъ. Принимая же во вниманіе другія современныя равеннскія мозаики, какъ усыпальницы Галлы Плацидіи, Православной крещальни, дѣйствительно можно признать, что мозаики церкви св. Агаты къ V вѣку относить невозможно; онѣ скорѣе VI вѣка, если еще не болѣе позднія.

Въ капеллѣ св. Андрея, построенной, по Аньеллу, Петромъ Хри-

---

[1]) Vet. Mon. I, cap. XX, tab. XLVI. Рис. повторенъ въ уменьшенномъ видѣ у Крауса, Real-Encyclop., fig. 358.

[2]) Ib., 185.

[3]) O. c., 117.

зологомъ, надъ входной дверью было мозаичное изображеніе самого устроителя [1]).

Въ церкви S. Maria Maggiore, древнѣйшей въ Равеннѣ въ честь Богородицы, построенной по свидѣтельству Аньелла [2]), при Θеодорихѣ, архіепископомъ Экклезіемъ, вскорѣ послѣ его возвращенія изъ Константинополя, находилась богатая мозаическая роспись, погибшая въ 1550 году [3]).

Въ абсидѣ (camera Tribunalis), по описанію Аньелла, находилось изображеніе Богородицы, „подобнаго которому человѣческій глазъ никогда не могъ видѣть“ [4]).

На тріумфальной аркѣ, или же на фасадѣ (frons), или же ниже указаннаго изображенія, судя по приводимымъ Аньелломъ стихамъ, можно полагать, находились изображенія [5]): Благовѣщенія, Поклоненія волхвовъ, Избіенія младенцевъ и, вѣроятно, нѣкоторыхъ чудесъ Христа— исцѣленія хромого, слѣпого, и др.

Вотъ эти стихи, находившіяся, по свидѣтельству и Аньелла, и Рубея, у ногъ Богородицы:

„Virginis aula micat, Christum quae cepit ab astris,
Nuncius e caelis angelus ante fuit.
Misterim! Verbi genitrix et virgo perennis
Auctorisque sui facta parens Domini.
Vira magi, claudi, caeci, mors, vita fatentur.
Culmina sacra Deo dedicat Ecclesius“.

По словамъ Рубея, Богородица, изображенная въ абсидѣ, держала на рукахъ Младенца и арх. Экклезій подносилъ ей модель храма [6]).

Изображеніе Богородицы съ младенцемъ въ абсидѣ равеннской церкви—одно изъ древнѣйшихъ среди другихъ извѣстныхъ памятниковъ [7]); а изображенія изъ жизни Богородицы и дѣтства Христа—

---

[1]) De S. Petro, XXI, § 50, p. 313: «suaque effigies super valvas ejusdem monasterii est inferius tessellis depicta». По свидѣтельству Рубея, Hist. Rav., 105—106, такое изображеніе было и въ церкви св. Андрея (Müntz, O. c., 121).

[2]) De S. Ecclesio, XXIII, § 57, p. 318.

[3]) Rubei, Hist. Rav., 154; Fabri, Sagre memorie, 214.

[4]) «Haedificavit ecclesia sanctae et semper Virginis intemeratae Mariae, quam cernitis, mira magnitudine, cameram tribunalis et frontem ex auro ornatam, et in ipsa tribunali camera effigies sanctae Dei genitricis».

[5]) Хотя въ данномъ случаѣ могли быть и одни стихи безъ сопровождающихъ ихъ изображеній.

[6]) Rubei, Hist. Rav. Lib. III, 154.

[7]) Въ церкви S. Maria di Capua въ центрѣ абсиды находилось до 1754 г. мозаичное изображеніе Богородицы, держащей Младенца (Мюнцъ, Notes sur les mosaïques IX, Rev. arch. XVII, 79). Въ Паренцо Богородица съ Младенцемъ, окруженная ангелами и святыми; устроитель подноситъ модель храма (Garrucci, 276, 1).

весьма близки по сюжетамъ къ тѣмъ, что извѣстны на тріумфальной аркѣ въ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ.

Въ церкви св. Стефана, построенной, по свидѣтельству Аньелла [1]), епископомъ Максиміаномъ, находилось въ абсидѣ мозаичное изображеніе самого устроителя.

Въ церкви свв. Іоанна и Павла, построенной, вѣроятно, въ VI вѣкѣ [2]), находилось, судя по словамъ Венанція Фортуната, изображеніе одного изъ этихъ святыхъ [3]).

Описывая мозаики церкви св. Іоанна евангелиста на основаніи литературныхъ извѣстій, мы упомянули, между прочимъ, о другихъ современныхъ памятникахъ (римскихъ) съ апокалиптическими сюжетами. Сопоставимъ теперь извѣстныя апокалиптическія изображенія въ равеннскихъ мозаикахъ съ таковыми же изображеніями въ римскихъ.

Въ равеннскихъ мозаикахъ (V—VII вѣка), исключая церкви Іоанна евангелиста, извѣстны:

1) Христосъ въ историческомъ типѣ, со свиткомъ, запечатаннымъ семью печатями, на тронѣ, по сторонамъ котораго по ангелу (церковь св. Агаты) [Апок. IV, 2; V, 2].

2) Христосъ юный (Еммануилъ), сидящій на сферѣ, со свиткомъ, запечатаннымъ семью печатями, съ двумя ангелами по сторонамъ (церковь св. Виталія) [Апок. IV, 2; V, 2].

3) Христосъ въ историческомъ типѣ, сидящій на престолѣ и окруженный арх. Михаиломъ и Гавріиломъ съ семью ангелами, трубящими въ трубы (церковь св. Михаила) [Апок. VIII, 2].

4) Уготованный тронъ съ крестомъ (но безъ свитка), къ которому подходятъ апостолы съ мученическими вѣнцами (Аріанская крещальня) [Апок. IV, 2, 4 (?)].

Такимъ образомъ, въ равеннскихъ мозаикахъ „сидящій“ въ небѣ, на престолѣ, изображается то въ видѣ Христа юнаго, то историческаго. Изображеніе Христа юнаго (Еммануила), какъ извѣстно, по изслѣдованію Ѳ. И. Буслаева, составляетъ существенную принадлежность нашего лицевого апокалипсиса, слѣдующаго неизвѣстному пока византійскому оригиналу [4]), или, вѣрнѣе, византійскимъ иконографическимъ

---

[1]) De S. Maximiano, XXVI, § 72, p. 327.

[2]) R. de Fleury, La Messe, II, 113.

[3]) De vita Martini, v. 694. Fabri, O. c., 216. Ebert, Histoire de littérature du moyen âge en Occident. Trad. d'allem., Paris, 1883, I, 553, 574.

[4]) Русскій лицевой апокалипсисъ, 198, 53.

образамъ. Такимъ образомъ, юный Христосъ въ равеннскихъ мозаикахъ можетъ служить, въ виду указаннаго заключенія изслѣдователя апокалипсиса, также однимъ изъ признаковъ вліянія на нихъ образцовъ восточно-византійскаго происхожденія. „Сидящій“ здѣсь (въ равеннскихъ мозаикахъ) не окруженъ болѣе никакими другими предметами и лицами, о которыхъ упоминается въ апокалипсисѣ (напр., свѣтильники, старцы); собственно, за исключеніемъ изображенія въ церкви св. Михаила, во всѣхъ указанныхъ не видно цѣльной иллюстраціи извѣстнаго мѣста апокалипсиса, а лишь отдѣльные символы, или образы въ примѣненіи къ лицу Христа.

Не безъ вліянія апокалипсиса въ равеннскихъ же мозаикахъ такія изображенія:

Крестъ въ звѣздномъ небѣ, окруженный по четыремъ сторонамъ эмблемами евангелистовъ (усыпальница Галлы Плацидіи, капелла Хризолога); агнецъ въ медальонѣ со звѣздами, поддерживаемый четырьмя ангелами (церковь св. Виталія); Христосъ историческій въ медальонѣ, окруженный по сторонамъ эмблемами евангелистовъ (церковь св. Аполлинарія во Флотѣ).

Въ римскихъ мозаикахъ и въ извѣстныхъ другихъ IV—VI вв. встрѣчаемъ: уготованный тронъ, со свиткомъ, но запечатанный семью печатями и окруженный эмблемами евангелистовъ (церковь S. Maria Maggiore) [1]); вновь, тронъ со свиткомъ и эмблемами евангелистовъ (церковь св. Приска въ Капуѣ) [2]), агнца (ораторій ев. Іоанна въ Латеранской крещальнѣ [3]), ораторій Іоанна Предтечи—тамъ же) [4]). Далѣе встрѣчаемъ уже композиціи съ „Сидящимъ“ въ видѣ Ветхаго деньми, т.-е. перваго лица св. Троицы, окруженнымъ 24 старцами, поклоняющимися ему и приносящими вѣнцы, и эмблемами евангелистовъ (церковь св. Павла внѣ стѣнъ Рима) [5]); съ агнцемъ на тронѣ, у подножія котораго книга, съ семью свѣтильниками, двадцатью четырьмя старцами, четырьмя ангелами и эмблемами евангелистовъ (церковь свв. Космы и Даміана въ Римѣ) [6]).

Ни Ветхаго деньми, ни свѣтильниковъ, ни двадцати четырехъ старцевъ, какъ видно, въ равеннскихъ мозаикахъ нѣтъ.

Такимъ образомъ изъ сравненія апокалиптическихъ изображеній

---

[1]) Garrucci, 211.
[2]) Д. В. Айналовъ, О. с., рис. 24.
[3]) Д. В. Айналовъ, О. с., 134, Garrucci, 238.
[4]) Garrucci, 239.
[5]) Garrucci, 237.
[6]) Garrucci, 253.

въ равеннскихъ и римскихъ мозаикахъ видимъ, что одни изъ нихъ общи обѣимъ, другія какъ бы составляютъ для каждой отличительный признакъ.

Близость равеннскихъ мозаикъ къ византійскимъ памятникамъ въ различныхъ отношеніяхъ указана выше; та же близость указывается по отношенію и къ мозаикамъ тѣхъ римскихъ церквей, въ которыхъ имѣются апокалиптическія изображенія. Такимъ образомъ несомнѣнно, что начала апокалиптической иконографіи были въ ранне-византійскомъ искусствѣ, но получили-ли они свое развитіе въ болѣе позднее время, въ ту эпоху, отъ которой извѣстны древнѣйшіе лицевые апокалипсисы— трудно сказать. Въ настоящее время неизвѣстно еще ни одной греческой рукописи лицевого апокалипсиса [1]), неизвѣстно также и росписи въ византійскихъ церквахъ, иллюстрирующей апокалипсисъ, но извѣстно, что начала апокалиптической иконографіи, указанныя въ равеннскихъ и римскихъ мозаикахъ, вошли въ поздне-византійскія изображенія Страшнаго суда [2]).

Изъ всего этого можно вывести то заключеніе, что присутствіе въ равеннскихъ мозаикахъ апокалиптическихъ изображеній—не есть признакъ западнаго происхожденія ихъ; извѣстно, что отцы восточныхъ церквей первыхъ вѣковъ христіанства—въ противуположность отцамъ западныхъ—признавали апокалипсисъ въ числѣ писаній ἀντιλεγόμενα [3]); послѣднимъ обстоятельствомъ лишь уясняется, почему неизвѣстны иллюстраціи апокалипсиса въ византійскихъ памятникахъ и почему вообще такъ незначителенъ выборъ сюжетовъ изъ указаннаго описанія въ ранне-византійскихъ памятникахъ.

Подводя итогъ обзору росписей равеннскихъ церквей, мы находимъ, что крещальни украшаются изображеніемъ Крещенія Христа, апостоловъ, пророковъ и чисто декоративными сюжетами.

Усыпальница (Галлы Плацидіи) украшается—въ потолкѣ—тѣми же изображеніями, которыя были излюблены въ V—VI вѣкахъ и встрѣчаются въ томъ же мѣстѣ и въ крещальняхъ и въ абсидахъ церквей (крестъ въ звѣздномъ небѣ, по четыремъ угламъ символы евангелистовъ); другія

---

[1]) По мнѣнію Н. П. Кондакова, такой лицевой рукописи и не можетъ найтись (Рецензія на трудъ Ѳ. И. Буслаева, Ж М. Н. П., 1885, VII, 117).

[2]) Н. В. Покровскій, Страшный судъ, 296, 333, 338.

[3]) Евсевій, Vita Const. III, 25; Кириллъ Іерус., Catech. IV, 20; Григорій Назіанзинъ, Carm. 33 и др.; изъ представителей западныхъ, считавшихъ апокалипсисъ каноническимъ — Руфинъ изъ Аквилеи (Expositio in Symb. apost., c. 38); Іеронимъ и др. (См. обо всемъ этомъ у Hilgenfeld'a, Der Kanon und die Kritik des Neuen Testaments, Halle, 1863. 53—63).

изображенія, какъ Добрый Пастырь, олени у источника, по идеѣ отвѣчаютъ назначенію усыпальницы и приближаются къ такого же рода изображеніямъ въ катакомбахъ—по выбору ихъ въ качествѣ украшеній мѣстъ погребенія. Въ триклиніи (базилика Урса) по стѣнамъ—сцены творенія и нѣкоторыя событія изъ Новаго Завѣта, имѣющія близкое отношеніе къ назначенію триклинія, какъ трапезной.

Въ собственно храмахъ—стѣны нефа украшаются рядами сценъ изъ Ветхаго и Новаго Завѣта [1]), процессіями святыхъ. На отдѣльныхъ простѣнкахъ и между окнами изображаются статуарныя фигуры святыхъ, апостоловъ, пророковъ [2]). Абсида украшается композиціей торжественнаго, идеальнаго склада: чаще всего въ нее входитъ Христосъ [3]) (Богородица рѣдко, въ храмахъ ея имени) [4]), наиболѣе почитаемые святые, или апостолы, устроители храма [5]). Стѣны абсиды (для VI вѣка)—сценами прообразовательными—евхаристическаго характера и процессіональными (церковь св. Виталія и св. Аполлинарія во Флотѣ), равно изображеніями епископовъ.

Люнеты украшаются одной композиціей или фигурой [6]).

Куполъ или сводъ потолка — украшается одной цѣльной композиціей [7]) съ монументальными фигурами. Въ углахъ потолковъ—четыре эмблемы евангелистовъ.

Тріумфальная арка — сценами торжественнаго характера: Христосъ во славѣ — въ апокалиптической обстановкѣ [8]), или одно изъ главнѣйшихъ событій его жизни (Крещеніе) [9]), или изъ жизни Богородицы [10]).

Надъ входомъ въ церковь — образъ Христа [11]), или устроителя церкви (церковь св. Андрея).

Въ притворѣ — Петръ и Павелъ по сторонамъ Христа, или Креста [12]).

---

[1]) Сцены Ветхаго Завѣта были указаны въ качествѣ украшенія стѣнъ триклинія, сцены Новаго Завѣта—въ церкви св. Аполлинарія Новаго.

[2]) Церковь св. Аполлинарія Новаго.

[3]) Церковь св. Виталія; церковь св. Агаты.

[4]) Церковь S. Maria Maggiore.

[5]) Церкви св. Виталія, св. Стефана.

[6]) Усыпальница Галлы Плацидіи, церковь св. Виталія.

[7]) Усыпальница Галлы Плацидіи, церковь св. Виталія; обѣ крещальни.

[8]) Церкви ев. Іоанна, церковь св. Аполлинарія во Флотѣ.

[9]) Церковь Креста.

[10]) Какъ указано было—лишь по предположенію.

[11]) Базилика Петра; церковь Креста (Христосъ попираетъ ногами льва и дракона).

[12]) Базилика Петра.

Указанное содержаніе росписи равеннскихъ храмовъ, мѣста ея размѣщенія—не являются спеціальными лишь для нихъ однихъ: уже и ранѣе отмѣчалось сходство содержанія росписей этихъ храмовъ съ росписями восточныхъ, или византійскихъ храмовъ, а равно и западныхъ, украшавшихся по образцамъ послѣднихъ.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Весьма близкое сходство равеннскихъ мозаикъ V—VII вѣковъ съ современными же памятниками восточно-византійскаго искусства объясняется, какъ уже указывалось, или тѣмъ, что послѣдніе служили для первыхъ образцами, или тѣмъ, что ихъ работали восточные мастера, однако, вмѣстѣ съ мѣстными. Связь же Равенны съ Востокомъ была вообще велика и проявлялась она во многихъ отношеніяхъ, почему и не должно быть удивительнымъ появленіе ея въ памятникахъ искусства. Послѣдніе, главнымъ образомъ, назначались для украшенія церквей, а во главѣ, равеннской церкви, съ самаго основанія ея до V-го вѣка стояло множество епископовъ или грековъ, или сирійцевъ. Такъ, по преданію, занесенному уже у Аньелла, всѣ епископы до Петра (XVII), какъ и онъ самъ, были сирійцы [1]); кромѣ того, извѣстно, что Адеритъ, Элевкадій, Калогеръ, Проклъ, Даѳъ, Агапитъ—были всѣ греки [2]).

58. Церковь св. Аполлинарія Новаго. Процессія св. мученицъ (дополненіе къ рис. 18).

Связь Равенны съ Востокомъ, въ частности съ Византіей, въ сильной степени, нужно полагать, зависѣла и отъ политическихъ отношеній ея къ послѣдней; какъ столица западной имперіи, она, естественно, должна была стоять въ близкой связи съ столицей восточной имперіи—Константинополемъ, такъ какъ въ существѣ дѣла обѣ имперіи образовывали собою одну и вліяніе одной, части ея, стоящей выше другой въ томъ или иномъ отношеніи, должно было отражаться на послѣдней.

---

[1]) De S. Petro, XVII, § 24, p. 289.

[2]) Fabri, Le sagre memorie, II, 397 etc.

Этой связи, въ силу различныхъ обстоятельствъ, помогали и правители Равенны. Такъ, какъ указывалось уже другими [1]), Равенна подчинилась сильному вліянію Константинополя при Галлѣ Плацидіи, замѣчательной женщинѣ своего времени, получившей воспитаніе въ Константинопольскомъ дворцѣ, управлявшей государствомъ въ качествѣ регентши своего сына, Валентиніана III, почти въ теченіе 25 лѣтъ (425—450). Получивъ воспитаніе въ Константинополѣ, она естественно находилась подъ обаяніемъ византійской культуры и оттуда могла вывезти или вызвать мастеровъ для украшенія столицы, ея церквей [2]). Тому же вліянію подчинялась Равенна и въ тридцатилѣтнее правленіе Θеодориха, при которомъ связь западной римской имперіи съ Византіей, а, слѣдовательно, вліяніе ея культуры на Италію (въ частности на Равенну) была не меньше, чѣмъ ранѣе. Въ этой связи, кромѣ политическихъ интересовъ, играло не маловажную роль одно обстоятельство— жизнь Θеодориха въ Константинополѣ (до восемнадцатилѣтняго возраста) и воспитаніе, полученное имъ тамъ [3]). При немъ между восточной имперіей и западной была полная гармонія; онъ во всемъ старался обнаружить свое почтеніе предъ византійскимъ дворомъ, съ согласія котораго и сдѣлался королемъ Италіи [4]). Единство Востока и Запада при немъ выражалось вообще въ близкомъ сходствѣ вводимыхъ имъ учрежденій, законодательства, администраціи.

Равеннскій дворъ былъ при немъ болѣе или менѣе близкимъ повтореніемъ константинопольскаго и вообще того образца, который далъ Константинъ Великій [5]). Образцами того же Константинополя, очевидно, долженъ былъ пользоваться Θеодорихъ и для воздвигаемыхъ имъ въ своей столицѣ зданій, церквей и другихъ памятниковъ искусствъ, которыя при немъ процвѣтали, благодаря его покровительству и благосостоянію государства. И въ этомъ отношеніи—въ покровительствѣ Θеодориха искусствамъ, въ его заботѣ объ украшеніи столицы, очевидно, сказалось вліяніе жизни въ Константинополѣ, воспитанія, полученнаго тамъ [6]).

Вліяніе Византіи на Равенну, оказываемое въ той или иной сте-

---

[1]) Лабартъ, Hist. des arts industr., II², 344; Стржиговскій, Byz. Denkm., I, 50.

[2]) О Галлѣ Плацидіи см. Гиббонъ, Исторія упадка и разрушенія римской имперіи, рус. пер., III, 463—464, 479, 534—539; IV, 39.

[3]) Кудрявцевъ, Судьбы Италіи, 22 — 23; Pflugk-Harttung, Geschichte des Mittelalters, Berlin, 1889, 336.

[4]) Manso, Geschichte d. Ost-Gothischen Reichs in Italien, Breslau, 1824, 52.

[5]) Manso, O. c., 342, Beilage VIII; Кудрявцевъ, O. c., 30—31.

[6]) Manso, O. c., 136.

*

пени при Галлѣ Плацидіи, Θеодорихѣ, особенно сильно было при византійскомъ владычествѣ надъ Италіей въ періодъ равеннскаго экзархата (568 — 751 годы). Оно проявлялось во всѣхъ сторонахъ общественной жизни [1]): большая часть высшихъ должностей (свѣтскихъ и духовныхъ) поручается грекамъ; въ самомъ обществѣ много грековъ; были цѣлыя греческія колоніи; восточные купцы (особенно сирійцы) являются сюда, какъ равно греческіе банкиры, мѣняльщики, фабриканты, монахи; распространяются греческіе костюмы, обычаи, обряды, культъ греческихъ святыхъ (архангела Михаила, свв. Космы и Даміана, Θеодора Стратилата, Гермеса и др.) Если, такимъ образомъ, эллинизація проникла въ гражданскую и церковную администрацію, въ жизнь общества, въ кругъ культа, то естественно было ей проникнуть и въ искусство, т.-е. памятники искусства должны были выполняться или непосредственно греческими мастерами, или же ихъ учениками туземцами. Въ самомъ дѣлѣ, среди различныхъ указаній Аньелла находится одно драгоцѣнное въ этомъ отношеніи. Говоря о росписи въ базиликѣ Урса, онъ называетъ и имена самихъ живописцевъ [2]), по которымъ можемъ судить о принадлежности ихъ той или иной націи; это: Euserius (или Cuserius), Paulus, Agatho, Satius, Stephanus. Одни изъ этихъ именъ указываютъ на греческое происхожденіе живописцевъ-мастеровъ (Euserius, Paulus, Agatho), а другія на римское. Такъ, вѣроятно, было и въ дѣйствительности: у грековъ-мастеровъ, являвшихся сюда изъ Византіи, были ученики туземцы — явленіе, съ которымъ приходится имѣть дѣло и при изученіи византійскихъ памятниковъ на русской почвѣ [3]). При византійско-восточномъ характерѣ большинства изображеній въ равеннскихъ мозаикахъ — латинскія надписи, имѣющіяся надъ ними, не имѣютъ рѣшающаго значенія въ вопросѣ о происхожденія мозаикъ; латинскій языкъ въ эпоху, къ которой относятся эти

---

[1]) Факты, свидѣтельствующіе о распространеніи эллинизма въ области равеннскаго экзархата, сгруппированы въ трудѣ Диля, Etudes sur l'adminisration etc., liv. III, ch. 2; кратко повторены по Дилю у Frothingam, Byzantine art and culture in Rome and Italy (American Journal of Archaeology, April—June, 1895, 158—159).

[2]) Lib. Pontif. De S. Urso, XVI, § 23, p. 289.

[3]) Мозаики Златоверхо-Михайловскаго монастыря, фрески Кирилловской церкви въ Кіевѣ — памятники византійскаго искусства на русской почвѣ, но уже произведенные, вѣроятно, съ большимъ участіемъ русскихъ мастеровъ, что выражается русскими надписями надъ ихъ изображеніями. Такого рода памятникъ—женская діадема изъ Кіевскаго клада, хранящаяся нынѣ въ Эрмитажѣ, съ эмалевымъ изображеніемъ деисуса, съ архангеломъ Гавріиломъ, ап. Петромъ и Павломъ (надпись О АГІО ПАВЬЛЪ). См. Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали, 366.

мозаики, былъ обще-употребительнымъ: въ самой Византіи лишь съ конца VI в. (при Маврикіи) всѣ законы, акты стали писаться на греческомъ языкѣ [1]); извѣстенъ и рядъ памятниковъ чисто греческихъ, на которыхъ латинскія надписи, напр., диптихи константинопольскихъ консуловъ [2]) и др.

Что же касается восточно-византійскаго вліянія, то оно проявляется, какъ это указывалось изслѣдователями, напримѣръ, уже Витэ [3]) и др., и въ послѣднее время наиболѣе детально Д. В. Айналовымъ—въ мозаикахъ IV вѣка и въ большихъ размѣрахъ въ мозаикахъ послѣдующаго времени V—VI вѣка, т.-е. того, къ которому относятся мозаики Равенны. Какъ это отмѣчается Д. В. Айналовымъ [4]) и какъ указывалось нами выше при разборѣ равеннскихъ мозаикъ, между послѣдними и римскими во многихъ отношеніяхъ имѣются ближайшія связи. И въ декоративныхъ пріемахъ, и въ иконографическихъ типахъ и въ различнаго рода деталяхъ современной обстановки тѣ же связи съ мозаиками такъ-называемой миланской, неапольской школы. Эти связи объясняются однимъ общимъ вліяніемъ на нихъ возрожденнаго греческаго искусства на Востокѣ: въ Палестинѣ, Сиріи, Константинополѣ и другихъ мѣстахъ; выросшее на античной почвѣ новое искусство съ новыми задачами, съ новымъ содержаніемъ развивалось, разрабатывалось въ различныхъ мѣстахъ въ союзѣ; объ отдѣльныхъ самостоятельныхъ школахъ для этого времени (IV—VI в.), по крайней мѣрѣ, въ настоящее время, когда начала византійскаго искусства еще не изучены, не приходится говорить. Равенна, сдѣлавшись, можно сказать, неожиданно, столицей западной римской имперіи, или, вѣрнѣе, временнымъ убѣжищемъ ея императоровъ, не могла заключать въ себѣ уже готовую школу мастеровъ-художниковъ: никакихъ историческихъ или археологическихъ данныхъ къ тому не имѣется; и для украшенія ея церквей, дворцовъ, естественно, должны были быть вызваны мастера оттуда, гдѣ новое искусство уже процвѣтало. „Обѣдненіе Италіи и притокъ въ нее варварскихъ народностей въ IV и V вѣкахъ, по справедливому замѣчанію Д. В. Айналова [5]), дѣлаютъ для насъ понятнымъ появленіе византійскаго стиля на этой классической почвѣ; высокое состояніе науки и искусства на Востокѣ въ IV и V

---

[1]) Lavisse et Rambaud, Histoire générale du IV siècle à nos jours, Paris, 1893, I, 201. Cp. Diehl, Etudes sur l'administration.., 283.

[2]) Molinier, Les ivoires, 20—34.

[3]) Vitet, Études sur l'histoire de l'art, Paris, 1864, I, 225, 248—251.

[4]) O. c., 74, 85, 89, 91, 133, 137 и др.

[5]) O. c., 172.

вѣкахъ выдвигаетъ на первый планъ значеніе этого искусства для искусства Запада“ [1]).

Такимъ образомъ, можно говорить лишь объ одномъ теченіи, которое вливается въ искусство въ различныхъ мѣстахъ его проявленія и придаетъ ему тотъ или иной оттѣнокъ, сказывается въ созданіи тѣхъ или иныхъ образовъ, тѣхъ или иныхъ декоративныхъ элементовъ. Это общее теченіе есть византійскій стиль, который именуется древне-византійскимъ искусствомъ. Этотъ стиль характеризуется [2]), какъ уже видѣли, употребленіемъ синихъ и золотыхъ фоновъ, новой, неизвѣстной въ катакомбахъ цвѣтовой гаммой, соединеніемъ золота съ зеленымъ и синимъ цвѣтами, пурпурными и бѣлыми одеждами, показною монументальностью иконографическихъ изображеній.

Какъ на весьма яркій примѣръ встрѣчи одного и того же стиля въ западныхъ памятникахъ и восточныхъ, и вмѣстѣ какъ на фактъ, лишній разъ подтверждающій восточно-византійское происхожденіе равеннскихъ мозаикъ, мы укажемъ на мозаику, открытую Я. И. Смирновымъ на островѣ Кипрѣ, въ церкви Παναγία Ἀγγελόκτιστος (или Καναυαρκά) [3]). Церковь эта—древняя базилика (неизвѣстнаго времени), обращенная въ купольную церковь; отъ базилики сохранилась абсида съ мозаикой, относящейся, полагаемъ (на сколько можемъ судить по фотографіи), ко второй половинѣ V вѣка, или къ началу VI-го. Мозаика, согласно декоративному пріему византійскаго стиля, на золотомъ фонѣ. Центръ конхи занимаетъ одно изъ рѣдкихъ изображеній въ росписи храмовъ для V—VI вѣка, Богородица [4]), стоящая на подножіи и держащая на лѣвой рукѣ младенца Христа. Справа отъ нея архангелъ Михаилъ, а слѣва Гавріилъ — оба съ жезлами и сферами въ рукахъ; одежда на архангелахъ—бѣлая съ золотыми клавами (со знаками, встрѣчающимися на одеждахъ въ равеннскихъ мозаикахъ Н и Г), золотыя

---

[1]) Ср. весьма важныя для доказательства того же положенія страницы у Н. П. Кондакова, Исторія виз. иск., 52 — 55. Вѣнская библія, по мнѣнію его, отрывокъ блестящаго труда, въ которомъ наглядно представлялась вся исторія возрожденія искусства на его родной почвѣ, совершавшагося въ продолженіи IV и V вѣковъ (55). Сопоставляя извѣстія о новой столицѣ (Banduri, Imperium Orientale, 1711, I, 111 и др.), говоритъ онъ же, и ея художественныхъ богатствахъ съ исторіей сплошного разоренія Запада и его центра Рима въ V вѣкѣ, мы невольно убѣждаемся, что такія рукописи, какъ Библія Вѣны, должны были возникнуть на Востокѣ (54).

[2]) Ср. у Д. В. Айналова, О. с., 169.

[3]) Благодаря любезности Я. И. Смирнова, мы имѣли возможность воспользоваться его описаніемъ этой мозаики, а равно фотографіей съ нея, за что приносимъ ему глубокую благодарность.

[4]) Надъ нею, по бѣлому фону,—необычная надпись: + ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ +.

сандаліи. Эти ангелы сравнительно съ тѣми, что въ мозаикахъ церкви св. Аполлинарія Новаго, отличаются большимъ изяществомъ, близостью къ античнымъ типамъ и потому ясно—древнѣе ихъ; удивительной моделировки лицо архангела Михаила; лицо его съ тонкими чертами—весьма живо; этими чертами—жизненности, тонкой моделировки, какъ указывалось, отличаются мозаики усыпальницы Галлы Плацидіи. Поразительнаго сходства одна изъ фигуръ мозаикъ этой усыпальницы- св. Лаврентія съ фигурой архангела Гавріила въ кипрской. У Гавріила строгое лицо, широко раскрытые, какъ обычно въ равеннскихъ мозаикахъ, глаза [1]); сообразно съ стремительнымъ движеніемъ его впередъ располагаются складки верхней и нижней его одежды; въ этой почти тожественной передачѣ въ фигурахъ движенія, какъ она выразилась въ расположеніи складокъ одежды видна особенно близость равеннской и кипрской мозаикъ, не говоря уже о тождественной моделировкѣ тѣла, одинаковомъ надѣленіи фигуръ широкооткрытыми глазами. Равеннская мозаика отъ кипрской отличается лишь нѣкоторой сухостью, связанностью, что, можетъ быть, зависитъ отъ выполненія ея уже, какъ копіи съ греческаго образца на чужой итальянской (или римской) почвѣ.

Равеннскія мозаики въ связи съ монументальностью иконографическихъ изображеній, богатствомъ послѣднихъ сравнительно съ другими современными мозаиками на почвѣ Италіи, и даже на Востокѣ, представляютъ собою драгоцѣнный памятникъ для исторіи византійскаго искусства, для исторіи росписи храма, крещаленъ, усыпальницъ, триклиніевъ и другихъ зданій, и для иконографіи. Движеніе, развитіе искусства находитъ свое завершеніе въ мозаикѣ; въ мозаикѣ — установленіе манеры и иконографическихъ типовъ, и потому-то она представляетъ весьма важное иконографическое, художественно-историческое значеніе. Какъ такой родъ художества, способный, къ тому же, къ копированію по картонамъ, византійская мозаика играла большую роль въ распространеніи византійскаго искусства и благодаря ей, главнымъ образомъ, Западъ, очевидно, знакомился съ византійскимъ искусствомъ, иконографическими его типами [2]). Роль равеннскихъ мозаикъ въ силу указан-

---

[1]) Нельзя-ли эту черту характеристики отдѣльныхъ лицъ, и чаще Христа—въ византійскомъ искусствѣ — связать съ слѣдующими словами въ надписи Аверкія: «я ученикъ чистаго пастыря, который имѣетъ *большія очи, зрящія всюду*»? См. текстъ надписи въ статьѣ И. В. Помяловскаго, Ж. М. Н. П., 1896, III, 164.

[2]) По наблюденіямъ Ріоло, при реставраціяхъ мозаикъ Чефалу, Монреале, Палермо, рисунокъ дѣлался на той свѣжей массѣ, въ которую затѣмъ вкладывалась инкрустація, такимъ образомъ, мозаичистъ выполнялъ рисунокъ уже по фресковому рисунку. Если такой же процессъ былъ и для мозаикъ V — VI в., то исключаетъ-ли онъ употребленіе

ныхъ причинъ была весьма велика. Въ своей „Исторіи византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ“ Н. П. Кондаковъ, перечисляя различные памятники IV—V вѣка для характеристики начальнаго періода византійскаго искусства, приходитъ къ тому заключенію, что ни одинъ изъ нихъ не представляетъ въ полномъ смыслѣ произведенія новаго христіанскаго искусства и говоритъ далѣе именно о роли, значеніи равеннскихъ мозаикъ: „напротивъ того, несомнѣнно, новыя формы и типы, сложеніе сюжетовъ на новыхъ началахъ находимъ мы въ мозаикахъ Равенны V столѣтія“. „И это явленіе, — продолжаетъ онъ, — ясно опредѣлившагося въ своихъ задачахъ искусства, убѣждаетъ насъ, что мы видимъ здѣсь новое движеніе художества. Это движеніе съ теченіемъ времени слагается въ широкое и знаменательное явленіе исторіи, образуетъ эпоху процвѣтанія“ (стр. 65—66). Иными словами—въ равеннскихъ мозаикахъ мы имѣемъ дѣло съ художественной манерой и иконографическими типами, какъ результатомъ работы христіанскихъ художниковъ предыдущихъ вѣковъ, находившихся подъ многоразличными вліяніями, и какъ характерными образцами, въ которыхъ многое почерпали художники послѣдующаго времени, какъ византійскіе, такъ и ученики ихъ—западные, а равно русскіе. Въ силу указанныхъ ранѣе причинъ мы полагаемъ возможнымъ отнести равеннскія мозаики къ памятникамъ византійскаго искусства на почвѣ Италіи, однако, съ нѣкоторой долей вліянія западныхъ образцовъ (такъ-называемой условно римской школы); онѣ распредѣляются по двумъ періодамъ этого византійскаго искусства: начальнаго (до VI вѣка) и процвѣтанія (съ VI вѣка); къ первому относятся мозаики: Православной крещальни [1]), Усыпальницы Галлы Плацидіи [2]); ко второму: церкви св. Аполлинарія Новаго [3]), св. Виталія [4]), Аріанской крещальни [5]), капеллы Петра Хризолога [6]), церкви св. Аполлинарія во Флотѣ [7]), св. Михаила въ Афричиско [8]).

картона, т.-е. того рисунка, которому долженъ былъ подражать, все равно, и мастеръ рисунка во фрескѣ? Намъ кажется, что не исключаетъ. (См. объ этомъ вопросѣ, не рѣшаемомъ ни въ какую сторону у Мюнца, La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles, 47)

[1]) Первой половины V-го вѣка.

[2]) Около 440 года.

[3]) Начала VI-го вѣка.

[4]) Около 521—547 гг.

[5]) Начала VI-го вѣка.

[6]) Около 569—578 гг.

[7]) Около 534—556 г. и VII-го вѣка.

[8]) Около 545 г.

СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ МИКЕНСКОЙ ЭПОХИ.

Чл.-сотр. Б. В. Фармаковскаго.

Раскопки, производившіяся послѣднія двадцать лѣтъ на мѣстахъ Трои, древнихъ поселеній на Ѳерѣ (Санторинѣ), на акрополяхъ Тиринѳа и Микенъ, дали остатки стѣнной росписи жилищъ такой отдаленной эпохи, о которой до этихъ раскопокъ самымъ смѣлымъ изслѣдователямъ греческой древности не говорило ничего никакое воображеніе. То, что происходило въ странахъ, расположенныхъ вокругъ Архипелага, до Гомера, было покрыто густымъ мракомъ, который, казалось, былъ совершенно непроницаемымъ. Правда, сами поэмы Гомера, являясь первымъ доступнымъ намъ источникомъ по исторіи культуры Греціи, всегда живо свидѣтельствовали о томъ, что онѣ стоятъ далеко не при началѣ развитія греческой цивилизаціи. Чтобы герои Иліады и Одиссеи пріобрѣли въ глазахъ населенія то величіе и ту славу, которыя имъ приписываетъ эпосъ, должно было пройти не мало времени. Если поэмы Гомера являются для насъ первыми образцами эпоса, то это только благодаря тому, что изъ-за особенной ихъ популярности и изъ-за совершенствъ онѣ ранѣе другихъ поэмъ были записаны. Самая высота художественнаго совершества Иліады и Одиссеи является результатомъ долгаго и энергическаго развитія эпической поэзіи; то состояніе культуры, которое рисуютъ намъ поэмы, и то міросозерцаніе, которое въ нихъ отражается, опять-таки заставляютъ насъ заключать, что Греція до Гомера много жила и мыслила. Послѣдній изслѣдователь греческой религіи Эрвинъ Роде, разбирая религію эпохи Гомера, также приходитъ къ заключенію, что поэмамъ Гомера предшествуетъ весьма долгій періодъ въ греческой жизни (Psyche, 14 сл.).

Теперь, послѣ упомянутыхъ раскопокъ, мы можемъ не только точно констатировать фактъ существованія весьма длиннаго періода въ греческой исторіи до Гомера, но и составить себѣ довольно ясное

представленіе о бытѣ въ эти отдаленныя времена. Открытіе цѣлаго большого періода въ жизни Греціи,—періода, о которомъ никто не смѣлъ и мечтать и отъ котораго теперь мы имѣемъ остатки городскихъ укрѣпленій, дворцовъ съ ихъ убранствомъ, гробницъ, массу произведеній искусства и т. д., невольно поразило умы изслѣдователей какъ своею неожиданностью, такъ и обиліемъ новаго матеріала. Многіе ученые отказывались вѣрить, что непроницаемый мракъ до-гомеровскаго періода начинаетъ слабѣть, и отказывались видѣть въ открытыхъ предметахъ какое бы то ни было отношеніе къ исторіи грековъ. Сами открытые предметы такъ мало соотвѣтствовали тѣмъ a priori составленнымъ взглядамъ на счетъ быта гомеровскаго періода, что большая часть изслѣдователей рѣшительно высказывалась за негреческое происхожденіе всѣхъ ихъ. Относительно предметовъ „микенской" эпохи, подъ вліяніемъ неожиданности и блеска открытія, были высказаны самые разнообразные и самые противорѣчивые взгляды; однако, по мѣрѣ увеличенія матеріала и болѣе детальнаго его изученія, противорѣчій и различій взглядовъ становится все меньше и меньше. Въ настоящее время уже единогласно признается глубокая древность микенской культуры, ея процвѣтаніе до Гомера; но на счетъ народа, создавшаго ее, существуютъ два главныхъ взгляда: одни изслѣдователи считаютъ создателей микенской культуры за грековъ, которыхъ воспѣвала эпическая поэзія (Лёшке, Фуртвенглеръ, Шухгардтъ, Мильхгёферъ, Коллиньонъ, Перро, Жираръ, Дёрпфельдъ, Цунда, Бузольтъ, С. Рейнакъ и др.); другіе видятъ въ нихъ финикійцевъ,—взглядъ, который съ особенной силой былъ высказанъ въ прошломъ году Гельбигомъ.

Для рѣшенія вопроса о происхожденіи микенской культуры необходимы точные отвѣты на нѣкоторые второстепенные вопросы, какъ-то: 1) въ какомъ отношеніи находятся предметы микенской культуры, найденные въ одномъ и томъ же мѣстѣ, другъ къ другу? 2) въ какомъ отношеніи стоятъ предметы, найденные въ одномъ мѣстѣ, къ предметамъ той же эпохи, но найденнымъ въ другихъ мѣстахъ? 3) каковы отношенія вещей микенской эпохи къ однороднымъ предметамъ Египта, Халдеи, Ассиріи, Финикіи и М. Азіи? Въ самой тѣсной связи съ послѣднимъ вопросомъ стоитъ вопросъ о датѣ микенскихъ вещей. Каждая, даже незначительная находка можетъ неожиданно разъяснить одинъ изъ подобныхъ вопросовъ и тѣмъ подвинуть впередъ весь вопросъ о микенской культурѣ. Въ особенности важны, конечно, находки такихъ предметовъ, которыхъ до сихъ поръ было найдено сравнительно мало. Меньше всего мы имѣемъ остатковъ микенской стѣнной живописи: ихъ

до сихъ поръ было такъ мало, что Масперо (Archéologie égyptienne) выражается на счетъ греческой живописи, будто отъ нея не осталось ничего, кромѣ пустого звука.

Послѣ сказаннаго понятна важность публикаціи того новаго остатка микенской стѣнной живописи, который изображенъ на таблицѣ III: по сохранности красокъ, по стилю и по техникѣ этотъ фрагментъ, исполненный al fresco, является однимъ изъ любопытнѣйшихъ и лучшихъ фрагментовъ живописи микенской эпохи.

Фрагментъ, изображенный въ краскахъ на таблицѣ III, былъ найденъ въ 1893 году, весною, на полу мегарона дворца на микенскомъ акрополѣ (G на планѣ микенскаго акрополя у Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, VI, fig. 90) румынскимъ путешественникомъ г. А—у, у котораго и находится до настоящаго времени въ Румыніи; одновременно съ г. А—у были въ Микенахъ нашъ стипендіатъ Императорской Академіи Художествъ В. Н. Бобровъ и я. Тотчасъ же послѣ находки фрагмента г. А—у показалъ его намъ: я его подробно изслѣдовалъ и сдѣлалъ себѣ замѣтки на счетъ его стиля и техники. Въ Навпліи же, куда мы возвратились изъ Микенъ, В. Н. Бобровъ сдѣлалъ съ фрагмента съ замѣчательною точностью, вѣрно передающею всѣ особенности живописи фрагмента, акварель, которую воспроизводитъ табл. III. Акварель эта была представлена В. Н. Бобровымъ въ Императорскую Академію Художествъ. Вице-президентъ Академіи гр. И. И. Толстой далъ любезное разрѣшеніе на воспроизведеніе акварели въ „Запискахъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества". Считаемъ пріятнымъ долгомъ по этому поводу выразить здѣсь нашу глубокую благодарность гр. И. И. Толстому и В. Н. Боброву. Кромѣ рисунка, изображающаго остатокъ живописи фрагмента, на той же таблицѣ дается его разрѣзъ.

На фрагментѣ (таблица представляетъ его въ натуральную величину) изображена правая рука, плечо, часть шеи и груди человѣческой фигуры; въ рукѣ она держитъ за стебель цвѣтокъ или скорѣе бутонъ цвѣтка. На рукѣ вверху, непосредственно за плечомъ, надѣтъ браслетъ голубого цвѣта; на шеѣ фигуры—ожерелье карминно-краснаго цвѣта. Браслетъ и ожерелье надѣты прямо на голое тѣло: кисть руки и шея—совершенно одного и того же красновато-бураго цвѣта, который употребляютъ микенскіе живописцы для мужского тѣла. Фрагменты живописи, найденные при раскопкахъ Греческаго Археологическаго Общества въ томъ же мегаронѣ микенскаго дворца (по какой-то случайности нашъ фрагментъ ускользнулъ тогда отъ вниманія изслѣдователей) и изображенные въ Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πίν. 11, всѣ имѣютъ для мужского тѣла

эту же самую краску. Мужчина, изображенный на нашемъ фрагментѣ, представленъ былъ или совершенно нагимъ, или, что вѣроятнѣе, на немъ надѣты были панталоны, обычный костюмъ мужчинъ въ микенскую эпоху: въ такихъ панталонахъ изображены охотники на извѣстномъ кинжалѣ изъ IV могилы микенскаго акрополя (Perrot et Chipiez, VI, pl. XVIII), на золотыхъ кубкахъ изъ купольной могилы въ Вафіо (ib., pl. XV), въ такихъ же панталонахъ представлены статуэтки изъ Тиринѳа (ib., fig. 353), изъ Микенъ (ib., fig. 354), изъ Кампоса (Τσούντας, Μυκῆναι, πίν. 11) и т. д. Въ пользу того, что мужчина былъ представленъ одѣтымъ, говорятъ и надѣтые на немъ браслетъ и ожерелье, и его спокойная, торжественная поза: едва-ли здѣсь изображенъ былъ человѣкъ изъ низшаго сословія, въ родѣ пращниковъ, на обломкѣ серебряной вазы изъ Микенъ (Perrot et Chipiez, VI, fig. 365), которые представлены совершенно нагими. Въ микенскую эпоху мужчины часто носили браслеты: браслетъ на томъ мѣстѣ руки надѣтъ у мужчины на золотой печати изъ IV могилы микенскаго акрополя (Perrot et Chipiez, VI, fig. 420); мужчина, изображенный на фрагментѣ фрески изъ микенскаго мегарона (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πίν. 11), имѣетъ также браслетъ. Ожерелье, или лента на шеѣ, у мужчины не представляетъ также ничего необычнаго для микенской эпохи (ср. Ath. Mitt. III, Taf. XI, fig. 9).

Нельзя полагать, что браслетъ и ожерелье, надѣтые на мужчинѣ, состоятъ каждый разъ изъ трехъ частей, которыя микенскій художникъ обозначилъ двумя красками, что средняя часть браслета окрашена въ голубую краску, средняя часть ожерелья въ красную, и что обѣ крайнія части въ томъ и другомъ случаѣ желтыя. Голубой браслетъ и красное ожерелье—вотъ, что хотѣлъ изобразить нашъ художникъ; будто ожерелье и браслетъ составлены, и то, и другой, изъ трехъ частей, соединенныхъ между собою, можетъ показаться на первый разъ изъ-за особенностей техники нашего фрагмента. Художникъ рисуетъ сначала на гладкомъ и не высохшемъ еще слоѣ штукатурки, наложенномъ на слой глины, которая составляла первую нижнюю облицовку стѣны мегарона дворца,—слоѣ ярко-бѣлаго цвѣта контуры фигуры золото-желтою краскою; нашъ фрагментъ не говоритъ ничего на счетъ того, какъ дѣлалъ художникъ предварительный эскизъ своего рисунка; по всей вѣроятности, его пріемы не отличались отъ пріемовъ, которые мы такъ хорошо можемъ наблюдать на картинѣ изъ Тиринѳа, изображающей охоту на быка (Schliemann, Tiryns, Taf. XIII): предварительный эскизъ художникъ дѣлаетъ тамъ тою же краскою, которую употребляетъ для рисунка. Послѣ того, какъ контуры фигуры готовы, художникъ заполняетъ красновато-

бурою краскою всю поверхность фигуры, представляющую обнаженное тѣло мужчины; затѣмъ голубою краскою заполняетъ очерченную такъ же, какъ и тѣло фигуры, желтыми контурами узкую поверхность браслета; красною краскою, наконецъ, обозначаетъ цвѣтъ ожерелья, контуры котораго равнымъ образомъ сдѣланы желтыми. Еще до заполненія краскою поверхности тѣла художникъ отдѣлилъ кисть руки фигуры снизу кривою желтою линіею, которая представляетъ ничто иное, какъ суставъ, находящійся у кисти внизу съ ея наружней стороны; этотъ суставъ принимаетъ, когда кисть правой руки сильно отогнута по направленію къ груди, въ своей части, обращенной къ туловищу, какъ разъ то очертаніе, которое даетъ ему нашъ художникъ. Но онъ въ своихъ наблюденіяхъ природы не идетъ дальше и не даетъ вполнѣ реалистическаго изображенія этого сустава кисти: изъ-за интересовъ симметріи онъ и другой половинѣ сустава, обращенной къ плечу, даетъ тѣ же очертанія, что и первой, совершенно несогласно съ природой. Объясненіе, которое я даю этой кривой линіи около кисти руки, мнѣ кажется единственно возможнымъ. Въ Берлинѣ я его сообщилъ, между прочимъ, Винтеру, который со мною совершенно согласился. Къ особенностямъ техники нашего фрагмента относятся еще сдѣланныя до рисунка на поверхности картины двѣ слегка углубляющіяся въ штукатурку параллельныя линіи, идущія горизонтально; онѣ сдѣланы какимъ-то острымъ инструментомъ; одна изъ нихъ проходитъ ниже локтя фигуры, другая нѣсколько выше (въ 4,6 сант. отъ нея). Линіи эти служили художнику пособіемъ при рисованіи фигуры: первая, очевидно, даетъ мѣсто локтя фигуры; для чего служила вторая, на основаніи нашего фрагмента сказать нельзя. Технически линіи исполнены совершенно такъ, какъ линіи, проведенныя на облицованныхъ штукатуркою полахъ мегароновъ въ дворцахъ Микенъ и Тиринѳа, гдѣ эти линіи служили какъ бы канвой для орнаментовъ, украшавшихъ полы дворцовъ, на подобіе пестрыхъ ковровъ (ср. Girard, La peinture antique, 102; Perrot et Chipiez, VI, 553). Наконецъ, послѣ того, какъ вся фигура была отдѣлана, художникъ покрылъ фонъ темно-синею краскою; на нашемъ фрагментѣ этотъ слой настолько густъ, что подъ нимъ рѣшительно нельзя было замѣтить предварительныхъ контуровъ рисунка. Разрѣзъ фрагмента наглядно показываетъ поверхность, на которой исполнена живопись: внизу темно-бурая глина, непосредственно облицовывавшая стѣну; поверхъ нея—бѣлый слой штукатурки, въ которую (такъ какъ вся живопись исполнялась на свѣжей, не высохшей штукатуркѣ) впиталась синяя краска фона и частью красно-бурая фигуры.

На поверхности фрагмента остались во многихъ мѣстахъ слѣды бѣлой штукатурки: очевидно, нашъ фрагментъ былъ покрытъ еще въ микенское время слоемъ штукатурки, которая должна была принять новыя картины. Тѣмъ обстоятельствомъ, что нашъ фрагментъ, такимъ образомъ, былъ уже въ отдаленныя времена скрытъ отъ внѣшнихъ вліяній, объясняется прекрасная сохранность его красокъ, которыя были особенно свѣжи въ моментъ его открытія. Другіе, открытые раньше, фрагменты живописи микенскаго дворца сильно пострадали отъ пожара, уничтожившаго дворецъ, и отъ атмосферныхъ вліяній.

Нашъ фрагментъ, составлявшій, несомнѣнно, часть живописи микенскаго дворца, является яснымъ доказательствомъ того, что живопись дворца мѣнялась; при этомъ живопись болѣе поздняго времени дѣлалась на новой штукатуркѣ, которую накладывали прямо на старую роспись. Въ Микенахъ найденъ былъ одинъ алтарь: на немъ живопись подобнымъ же образомъ была перемѣнена пять разъ (ср. Perrot et Chipiez, VI, 242, 350).

Синій фонъ, на которомъ выдавалась наша фигура, былъ обычнымъ фономъ въ микенской живописи [1]). Его мы видимъ на томъ фрагментѣ живописи изъ Микенъ, гдѣ изображены три чудовища съ человѣческими туловищемъ и руками и съ головами ословъ, чудовища, которыя несутъ дичь на длинной жерди (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πίν. 10, 1 = Perrot et Chipiez, VI, fig. 438 = Girard, La peinture antique, fig. 54); синій же фонъ имѣетъ и извѣстная картина изъ Тиринѳа съ изображеніемъ охоты на быка (Schliemann, Tiryns, Taf. XIII), и картинка изъ Микенъ съ изображеніемъ религіозныхъ обрядовъ около идола (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πίν. 10, 2 = Perrot et Chipiez, VI, fig. 440), и фрагменты живописи изъ микенскаго дворца, открытые Греческимъ Археологическимъ Обществомъ (ср. Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, 164). Остальныя краски нашего фрагмента—также обыкновенныя краски микенской живописи. Относительно окраски тѣла было сказано уже выше. Голубая краска браслета—болѣе слабый тонъ (разбавленіе) темно-синей краски фона; краска ожерелья—обычная ярко-красная кровяная; желтая краска контуровъ—обычная золото-желтая (ср. Perrot et Chipiez, VI, 433). Какъ и на другихъ фрагментахъ микенской живописи, краска положена кистью, сдѣланною изъ щетины (ср. Girard, La peinture antique, 103).

Тѣ пріемы живописи, которые мы наблюдаемъ на нашемъ фрагментѣ и которые состоятъ въ томъ, что сначала рисуются контуры

---

[1]) О значеніи синяго цвѣта въ древности ср. Heuzey, Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, I, 5 сл.

фигуръ и затѣмъ уже послѣднія раскрашиваются, имѣютъ себѣ ближайшую аналогію въ микенскомъ фрагментѣ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πίν. 10, 1): весь рисунокъ здѣсь сдѣланъ темно-коричневымъ, и затѣмъ фигуры заполнены желтою краскою. Однако, послѣдній фрагментъ имѣетъ особенность, которая заставляетъ насъ отнести его къ болѣе позднему времени, чѣмъ нашъ фрагментъ: между тѣмъ, какъ нашъ фрагментъ не обнаруживаетъ ни малѣйшей попытки къ моделировкѣ фигуры, покрываетъ всю фигуру совершенно ровной по тону краской и обозначаетъ выгибъ кисти руки въ сторону груди схематической кривой линіей, фрагментъ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ, несомнѣнно, показываетъ начала моделировки, употребляя на ногахъ чудовищъ, окрашенныхъ въ желтый цвѣтъ, для мѣстъ, менѣе освѣщенныхъ, штрихи желтой же краски, но болѣе густого и темнаго тона. Послѣднюю особенность раздѣляютъ съ нимъ и тиринѳская картина съ изображеніемъ быка и фрагменты живописи изъ микенскаго мегарона (Ἐφημ. Ἀρχ 1887, πίν. 10). Всѣ эти картины указываютъ на болѣе высокую степень развитія микенской живописи, чѣмъ фрагментъ, издаваемый нами. На бо́льшую древность нашего фрагмента указываютъ и вырѣзанныя въ штукатуркѣ линіи, которыми пользуется нашъ художникъ при рисованіи фигуръ; такихъ линій мы уже не видимъ на другихъ названныхъ выше картинахъ микенской эпохи.

Фрагментъ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ, хотя дѣлаетъ уже попытки къ моделировкѣ фигуръ, но употребляетъ еще вмѣстѣ съ нашимъ фрагментовъ примитивный способъ живописи, т.-е. обводитъ фигуры контурными линіями и заполняетъ ихъ потомъ краской; фрагменты съ изображеніемъ охоты на быка, церемоній около идола изъ Микенъ и фрагменты изъ микенскаго дворца пишутъ иначе: у нихъ нѣтъ контуровъ, сдѣланныхъ особою краскою; они сразу краскою пишутъ всю фигуру.

По техническимъ пріемамъ, которые обнаруживаются на остаткахъ фресковой живописи микенской эпохи, эта живопись пережила три періода: 1) періодъ, представляемый нашимъ фрагментомъ (линіи, вырѣзанныя на штукатуркѣ; контуры — особой краской; внутри нихъ фигура заполняется краской; отсутствіе моделировки); 2) періодъ фрагмента съ изображеніемъ трехъ чудовищъ (нѣтъ линій, вырѣзанныхъ на штукатуркѣ; контуры — особой краской; внутри контуровъ фигура заполнена другой краской; начала моделировки) и 3) періодъ „охоты на быка“, „церемоній около идола“, фрагментовъ микенскаго мегарона (нѣтъ особыхъ контуровъ; фигуры — одной краской; моделировка).

Нельзя не замѣтить большого сходства техническихъ пріемовъ перваго періода микенской живописи съ пріемами египетской живописи. Въ Египтѣ мы видимъ ту же тонкую облицовку стѣнъ штукатуркой, на которой пишутъ картины; и тамъ сначала кистью, какъ въ Микенахъ, художникъ дѣлаетъ весьма тщательно контуры; затѣмъ, очерченныя фигуры раскрашиваются; и въ Египтѣ пособіемъ при рисованіи фигуръ художнику служатъ линіи, начерченныя на поверхности, воспринимающей живопись (ср. о техническихъ пріемахъ египетской живописи Girard, La peinture antique, 48 сл.). Сохранившіеся памятники живописи микенской эпохи вполнѣ подтверждаютъ тѣ преданія о происхожденіи и началахъ живописи, которыя передаютъ намъ древніе писатели. Преданіе послѣднихъ, конечно, не касается микенской эпохи, а живописи исторической эпохи, т.-е. эпохи не ранѣе VIII вѣка до Р. Хр. Но греки въ историческую эпоху должны были учиться живописи сначала и должны были опять пройти тѣ же стадіи художественнаго умѣнья, которыя уже были пройдены ими много лѣтъ ранѣе, въ микенскую эпоху. Переворотъ, уничтожившій микенскую культуру и извѣстный подъ именемъ переселенія дорійцевъ, принадлежитъ къ величайшимъ переворотамъ, которые когда-либо переживала Греція. Всѣ успѣхи, сдѣланные греками въ микенскую эпоху, послѣ нашествія дорійцевъ пали; наступилъ рядъ вѣковъ темнаго варварства, который С. Рейнакъ такъ удачно назвалъ „moyen âge“ античной Греціи; тогда были забыты и традиціи живописи, которой микенская эпоха научилась у египтянъ. И вотъ, когда насталъ часъ возрожденія, греки опять обращаются за уроками по искусству туда же, гдѣ учились ихъ предки микенской эпохи—въ Египетъ. Плиній (N. H. 35, 15) совершенно вѣрно говоритъ, что впервые живопись явилась въ Египтѣ въ весьма отдаленную эпоху; въ этомъ же мѣстѣ у Плинія изобрѣтателемъ живописи въ Греціи называется, среди другихъ, Филоклъ *египтянинъ* (разумѣется, грекъ изъ Египта, ср. C. Smith, въ Dictionary of Greek and Roman antiquities, II, s. v. pictura, 401). Мы не будемъ теперь останавливаться на разборѣ свидѣтельствъ древнихъ авторовъ о томъ, кѣмъ и гдѣ открыта живопись въ Греціи, а укажемъ только на то, какой способъ живописи считался у нихъ наидревнѣйшимъ и какіе способы считались явившимися позднѣе. Всѣ свидѣтельства древности согласны между собою въ томъ, что древнѣйшій способъ живописи это—контурный рисунокъ (linearis pictura); открытъ онъ былъ такимъ образомъ, что на стѣнѣ была очерчена тѣнь человѣка или животнаго (ср., кромѣ указаннаго мѣста Плинія, еще Plin. N. H. 35, 151; Athenag. Legat. pro Christ. 14, p. 59 sq. ed. Dechair).

Изъ этого примитивнаго способа явился второй родъ живописи, когда стали писать фигуры красками (каждую фигуру одной краской: „secundam singulis coloribus et monochromaton dictam“). Но второй способъ, который называетъ Плиній, явился не вдругъ изъ перваго: между первымъ и вторымъ способомъ Плинія стоитъ способъ, который примѣняетъ египетская живопись и микенская перваго ея періода (контуры и окраска фигуръ). И этотъ способъ одно время практиковали греки, когда послѣ дорійскаго нашествія снова стали заниматься искусствомъ. На этой ступени стоитъ живопись Экфанта коринѳскаго (VII в. до Р. Х.). Самъ Плиній опять выразительно говоритъ о немъ, что онъ началъ фигуры, нарисованныя по первому способу (т.-е. только контурно), окрашивать кирпичнымъ цвѣтомъ, добытымъ имъ изъ растертаго глинянаго черепка (Plin. N. H. 35, 16). Мы можемъ судить о живописи Экфанта коринѳскаго по мелосской вазѣ (Ἐφημ. Ἀρχ. 1895, πίν. 4), фигуры которой буквально соотвѣтствуютъ тому, чего мы можемъ ожидать отъ живописи Экфанта [1]); ваза эта, какъ справедливо судитъ ея издатель Милонасъ, относится къ VII в. до Р. Хр. Живопись третьяго періода микенской эпохи совершенно соотвѣтствуетъ живописи „singulis coloribus et monochromaton“. Всѣ ея остатки Перро справедливо считаетъ происходящими изъ послѣдняго періода существованія этой культуры (Perrot et Chipiez, VI, 884). Напротивъ, нашъ фрагментъ, по его техническимъ пріемамъ и по тому, что онъ былъ еще въ микенское время покрытъ штукатуркой для новой живописи, надо отнести къ болѣе древнему времени. И по стилю онъ отличается отъ картинъ позднѣйшаго періода. Человѣческія фигуры на нихъ отличаются большею мягкостью очертаній, большею естественностью, хотя и меньшею опредѣленностью формъ, чѣмъ это мы видимъ на нашемъ фрагментѣ. „Охота на быка“ изъ Тиринѳа уже не выдѣляетъ такъ рѣзко всѣ отдѣльныя части руки; локоть у изображеннаго на ней человѣка не имѣетъ такой острой стилизированной формы, овалъ плеча гораздо деликатнѣе; часть плеча, прилегающая къ шеѣ, ближе къ природѣ, чѣмъ у нашей фигуры; шея и голова пропорціональнѣе по отношенію къ ширинѣ плечъ: у нашей фигуры плечи были непропорціонально узки въ сравненіи съ очень толстой шеей; крайне уродливо должно было быть и туловище нашей фигуры: очень широкое вверху, оно очень быстро суживалось къ поясу. Впрочемъ, и такія узкія плечи, и такая широкая шея, и такое уродливое туловище составляютъ характерныя черты микенскаго стиля: одна гемма, найденная

[1]) Нахожу съ удовольствіемъ, что C. Smith, ук. ст., 403, держится на счетъ живописи Экфанта одинаковаго со мною мнѣнія.

въ Микенахъ (Girard, La peinture antique, fig. 64), даетъ намъ представленіе о томъ, какъ мы должны дополнять недостающія части нашей фигуры. Если картины третьяго періода микенской живописи даютъ болѣе правильныя и развитыя формы, то онѣ сдѣлали уже большіе успѣхи: человѣческія фигуры у нихъ трактованы не въ стилѣ указанной геммы, а въ стилѣ, близкомъ къ кубкамъ изъ Вафіо. Но нельзя не признать, что тѣ формы тѣла, которыя мы видимъ на послѣднихъ, представляютъ органическое развитіе формъ нашей фигуры: у человѣка, привязавшаго веревку къ задней ногѣ быка, на одномъ изъ кубковъ, всѣ формы лѣвой руки безусловно произошли отъ формъ руки на нашемъ фрагментѣ: тотъ же сгибъ руки, та же манера держанія въ рукѣ предмета (только на кубкѣ и большой палецъ руки охватываетъ находящуюся въ рукахъ у человѣка веревку), та же мускулистость и сила руки, то же овальное плечо, тѣ же очертанія руки ниже плеча и ниже локтя. Мастеръ, сдѣлавшій кубки Вафіо, освободился только отъ той жесткости, которая характерна для стиля нашего рисунка, и усовершенствовалъ пропорціи (болѣе правильное отношеніе головы и шеи къ ширинѣ плечъ и къ туловищу). Нельзя не замѣтить, что рисунокъ на нашемъ фрагментѣ поражаетъ той тщательностью, съ которой его авторъ выводилъ каждую линію, и увѣренностью его руки. Рисунки позднѣйшихъ микенскихъ картинъ гораздо легче нашего, но за то они не такъ старательно сдѣланы. Нѣкоторая небрежность въ исполненіи замѣчается на фрагментѣ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ и на фрагментахъ изъ микенскаго дворца. Тѣ же формы, которыя мы наблюдаемъ на рукѣ нашего рисунка и дальнѣйшее развитіе которыхъ мы видѣли на кубкахъ изъ Вафіо, мы встрѣчаемъ на микенскихъ золотыхъ печатяхъ: печать (Perrot et Chipiez, VI, fig. 420) изъ IV могилы микенскаго акрополя буквально почти копируетъ нашу фигуру: то же овальное плечо, тѣ же линіи мускулистой руки, то же быстрое суживаніе туловища, тотъ же браслетъ на рукѣ (ср. затѣмъ Perrot et Chipiez, VI, fig. 421, 425). По стилю нашъ фрагментъ долженъ быть одного времени съ печатью изъ IV могилы (fig. 421). Формы рукъ бронзовыхъ статуэтокъ изъ Тиринѳа (Perrot et Chipiez, VI, fig. 353) и изъ Микенъ (ib., fig. 354) и свинцовой статуэтки изъ Кампоса (Τσούντας, Μυκῆναι, πίν. 11) близка къ рукѣ мужчины, ведущаго быка, на кубкѣ изъ Вафіо: эти три статуэтки, равно какъ и кубки изъ Вафіо, принадлежатъ позднѣйшему періоду микенской эпохи. И на статуэткахъ всѣ формы—развитіе формъ нашего фрагмента и печати (Perrot et Chipiez, fig. VI, 421: ср., напр., линіи шеи и плеча статуэтки изъ Микенъ (fig. 354), манеру держанія

щита, формы большого пальца). Статуэтка изъ Кампоса съ наглядностью намъ показываетъ, какъ мы должны представлять кисть руки у нашей фигуры: она отогнута въ сторону туловища совершенно такъ, какъ лѣвая кисть руки у статуэтки. Очевидно, это отгибаніе кисти руки въ сторону груди было однимъ изъ любимыхъ мотивовъ микенскаго искусства.

Въ рукѣ мужчина держитъ на нашемъ фрагментѣ бутонъ цвѣтка на стеблѣ; этотъ мотивъ былъ также хорошо извѣстенъ въ Микенахъ. На ручкѣ зеркала изъ слоновой кости, найденной въ Микенахъ, въ дромосѣ II большой купольной могилы (Perrot et Chipiez, VI, fig. 386), изображены двое мужчинъ, изъ которыхъ изображенный на-лѣво держитъ въ правой рукѣ цвѣтокъ съ длиннымъ стеблемъ.

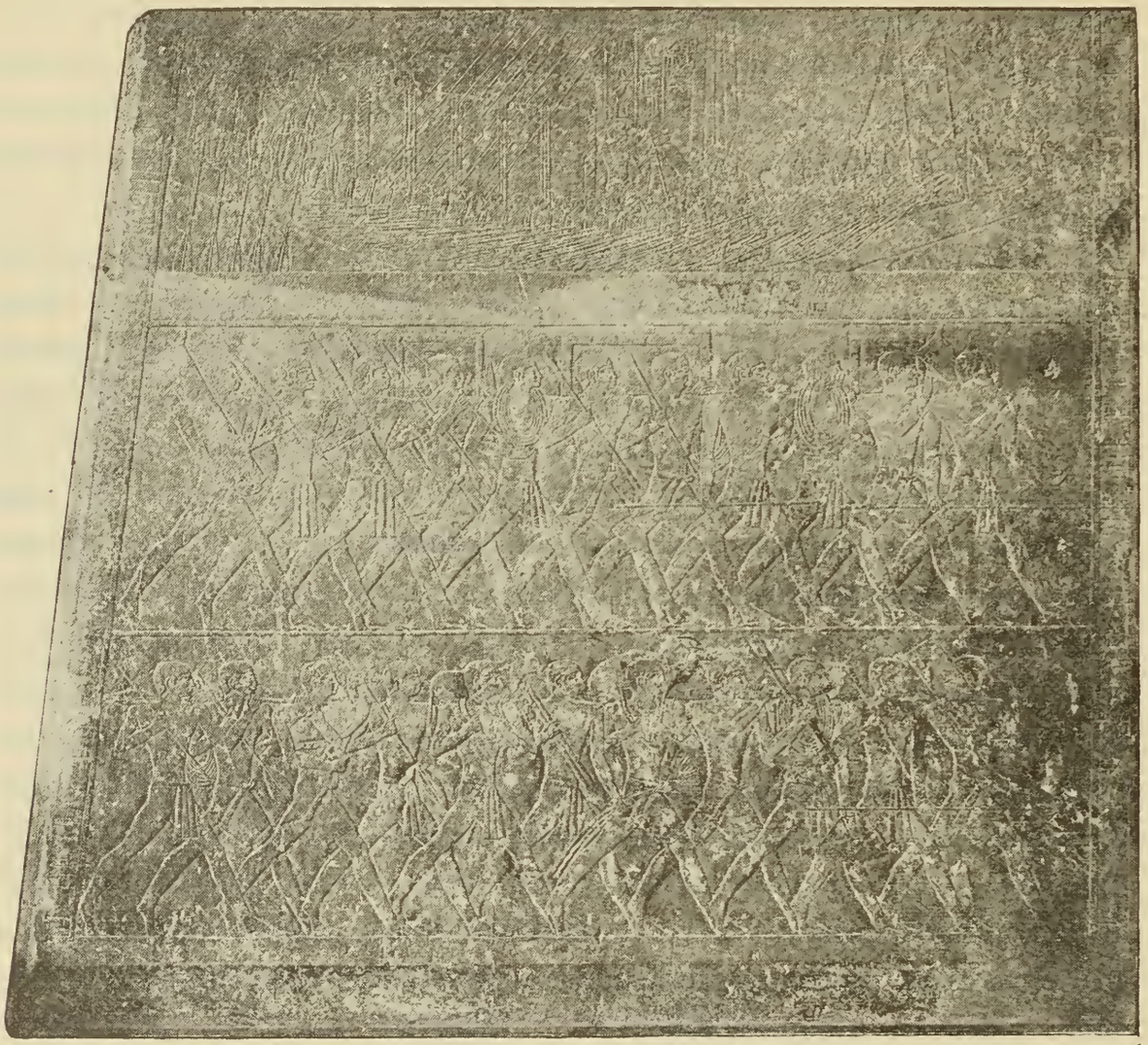
Большой палецъ руки у нашей фигуры сильно выдвинутъ на-верхъ, что̀ совершенно ясно показываетъ кривая линія, состоящая изъ трехъ послѣдовательныхъ линій и отдѣляющая большой палецъ отъ остальныхъ. Остальные четыре пальца прижаты къ ладони. Ниже мизинца обозначена складка, являющаяся въ этомъ мѣстѣ руки при такомъ положеніи четырехъ пальцевъ. Художникъ не даетъ полнаго рисунка этой складки, а только въ общемъ обозначаетъ образующійся выступъ.

Формы, которыя мы констатируемъ на нашемъ фрагментѣ, являются общимъ достояніемъ микенскаго искусства: ихъ мы видимъ и въ микенской живописи, и въ скульптурѣ, и въ глиптикѣ. Мы видѣли, что формы эти постепенно улучшаются, вырабатываются болѣе правильныя пропорціи, очертанія формъ становятся ближе къ природѣ, теряютъ свою первоначальную рѣзкость. Какъ болѣе древнія изображенія человѣческой фигуры въ микенскомъ искусствѣ, такъ и болѣе позднія, въ своей основѣ имѣютъ одно и то же пониманіе формъ, одинъ стиль. Даже и грубыя фигуры стелъ при всей неумѣлости и безпомощности ихъ мастеровъ стараются воспроизводить тѣ же формы.

Въ техникѣ микенской живописи мы обнаружили вліяніе Египта, которое такъ сильно сказывается на нашемъ фрагментѣ. Но если первоначально микенцы учатся живописи у египтянъ, они не долго пользуются пріемами египетской живописи и скоро вырабатываютъ свои собственные пріемы. Линіи, вырѣзанныя въ штукатуркѣ, воспринимающей картину, скоро исчезаютъ въ Микенахъ; исчезаетъ и живопись контурами, внутри которыхъ фигура заполняется особой краской. Если нашъ фрагментъ сохраняетъ еще два послѣдніе пріема, взятые изъ Египта, то уже и на немъ первый шагъ къ освобожденію отъ египетскихъ вліяній сдѣланъ: синій фонъ представляетъ уже оригинальную

постоянную собственность микенской живописи (между тѣмъ, окраска тѣла мужчины, ожерелье и браслетъ—египетскіе).

Какъ въ техническихъ пріемахъ, такъ и въ стилѣ, микенское искусство первоначально обнаруживаетъ вліяніе того же Египта. Всякаго поразитъ на первый взглядъ сходство формъ руки на нашемъ рисункѣ съ египетскими. Возьмемъ для сравненія картину, изображающую рели-



Египетскій рельефъ эпохи Древняго царства въ Берлинскомъ музеѣ.

гіозную процессію, изъ Мединетъ-Абу (Perrot et Chipiez, I, fig. 172): здѣсь формы лѣвой руки Рамзеса III съ аттрибутами власти весьма сходны съ рукою на нашемъ фрагментѣ; ср. далѣе ib., fig. 173, 175, 225, 255, гранитный рельефъ съ обелиска царицы Гагепсутъ въ храмѣ Аммона въ Ѳивахъ, гипсовый слѣпокъ съ котораго есть въ Берлинскомъ музеѣ (№ 94) и т. д. Сходство съ египетскими памятниками особенно сказывается въ очертаніяхъ контуровъ руки ниже плеча, въ очертаніяхъ большого пальца руки и локтя. Ср. особенно фигуры средняго ряда

на египетскомъ рельефѣ Берлинскаго музея (эпохи древняго царства); изображеніе его мы даемъ здѣсь, высказывая благодарность администраціи Берлинскаго музея за любезное разрѣшеніе воспроизвести названный рельефъ. Но въ Египтѣ всѣ контуры всегда сдѣланы деликатнѣе, мягче, элегантнѣе и легче; на рисункѣ нашего фрагмента, напротивъ, чувствуется рѣзкость, тяжеловатость. Плечи трактованы у нашего мастера совершенно не такъ, какъ въ Египтѣ: здѣсь онъ отступаетъ отъ своихъ иноземныхъ образцовъ (изображающихъ людей другой расы) и обращается къ наблюденію природы: правда, изъ-за его малоопытности ему это мало удается, но уже достойны похвалы то стремленіе изучать природу и то свободное отношеніе къ чужимъ образцамъ, которыя онъ обнаруживаетъ, и которое мы видѣли у него не разъ. Эти качества микенскаго художника обезпечиваютъ прогрессъ въ микенскомъ искусствѣ, который такъ мало свойственен Египту. Въ сравнительно короткій промежутокъ времени микенская живопись обнаруживаетъ уже три различныхъ стадіи развитія. Въ скульптурѣ и глиптикѣ микенской эпохи мы замѣчаемъ то же прогрессивное развитіе (ср. Τσούντας, Μυκῆναι, 183).

Теперь, послѣ того, какъ анализъ техническихъ пріемовъ и стиля насъ убѣдили въ томъ, что нашъ фрагментъ принадлежитъ болѣе раннему періоду микенскаго искусства, чѣмъ другіе извѣстные до сихъ поръ остатки микенской живописи, мы сдѣлаемъ замѣчаніе на счетъ одежды изображеннаго на фрагментѣ мужчины. Цунда (Μυκῆναι, 56) показалъ, что хитонъ явился въ Микенахъ въ позднѣйшій періодъ, и что до того обычнымъ костюмомъ мужчины служилъ родъ панталонъ (περίζωμα) и плащъ Мы раньше высказались за то, что на нашемъ рисункѣ мужчина одѣтъ именно въ такія панталоны. Если на другихъ микенскихъ рисункахъ мужчины являются въ хитонахъ, то нашъ фрагментъ относится еще къ такому времени, когда хитонъ не былъ извѣстенъ въ Греціи.

Пока нашъ фрагментъ является древнѣйшимъ примѣромъ изображенія человѣческой фигуры въ стѣнной живописи микенской эпохи. Послѣдняя развивалась постепенно. Раскопки даютъ намъ возможность въ главныхъ чертахъ прослѣдить послѣдовательные фазисы ея прогрессивнаго развитія.

Общій характеръ живописи въ эту эпоху—совершенно тотъ же, что и въ Египтѣ и на Востокѣ: единственною цѣлью художника служитъ украшеніе стѣнъ жилищъ; самостоятельнаго значенія живопись теперь еще не имѣетъ; она всецѣло служитъ архитектурѣ; какъ и вазовая живопись, она теперь исключительно декоративная. Въ росписи

жилищъ микенской эпохи прежде всего замѣтно постепенное развитіе полихроміи. Между тѣмъ какъ во второмъ городѣ Трои [1]) какъ на стѣнахъ жилищъ, такъ и на вазахъ, полихромія еще отсутствуетъ, и тамъ довольствуются при украшеніи внутренности домовъ только покрываніемъ стѣнъ весьма тонкимъ слоемъ желтоватой извести, въ жилищахъ, открытыхъ на островѣ Ѳерѣ [2]), потолки и стѣны росписаны уже красками. Въ одномъ изъ домовъ тамъ найдены были остатки облицовки стѣнъ и потолковъ. Сначала ихъ покрывали слоемъ глины; на глину уже накладывали слой бѣлой чистой извести, на которомъ и дѣлали полихромный рисунокъ. Мы уже видѣли на нашемъ фрагментѣ, что совершенно также была сдѣлана облицовка стѣнъ въ Микенахъ. И краски, которыя мы видимъ на Ѳерѣ, уже четыре обычныя краски микенской эпохи (кровяная красная, свѣтло-желтая, густая синяя и черновато-бурая; особой бѣлой краски не было: гдѣ хотѣли имѣть бѣлый цвѣтъ, оставляли просто нетронутою известь стѣнной облицовки). Въ Микенахъ является только по два различныхъ тона для краснаго (свѣтлый и темный) и для синяго: на нашемъ фрагментѣ мы видѣли свѣтло-красный и оба оттѣнка синяго. Накладывали краску на стѣны какъ на Ѳерѣ, такъ и вездѣ въ другихъ мѣстахъ, кистью: иногда остатки волосковъ ея щетины мы видимъ на сохранившихся до насъ фрагментахъ живописи. Красили на Ѳерѣ также по свѣжей извести. Если на Ѳерѣ техника и краски живописи мало отстаютъ отъ Микенъ и Тиринѳа, то весьма замѣтенъ прогрессъ на микенскихъ и тиринѳскихъ картинахъ въ сравненіи съ ѳерскими въ области рисунка и искусства соединенія линій.

На Ѳерѣ первоначально вся роспись стѣны заключается только въ горизонтальныхъ разноцвѣтныхъ полосахъ, проходящихъ по всей стѣнѣ; мы видимъ здѣсь то сочетаніе двухъ красокъ: сѣрыя (эта краска — слабый тонъ обычной черновато-бурой) и синія полосы идутъ по очереди, то трехъ: сѣрыя, бѣлыя и красныя полосы. Отдѣльные цвѣта раздѣляются другъ отъ друга слегка врѣзанными въ штукатурку линіями (въ родѣ тѣхъ, которыя мы видѣли на нашемъ фрагментѣ). Весьма рано является стремленіе разнообразить эти монотонныя полосы; на нихъ начинаютъ изображать различные мотивы изъ растительнаго царства; рисунки обыкновенно дѣлаются на бѣломъ фонѣ (образцы стѣнной декораціи съ острова Ѳеры см. у Perrot et Chipiez, VI, fig. 210—212). Совершенно тѣ же мотивы, что мы видимъ на стѣнахъ и потолкахъ

[1]) О Троѣ, кромѣ Perrot et Chipiez, VI, 154 сл., ср. еще Dörpfeld, Troja 1893.
[2]) Perrot et Chipiez, VI, 135 сл.

ѳерскихъ жилищъ, украшаютъ и ѳерскія вазы (см. ихъ изображенія въ краскахъ у Fouqué, Santorin et ses éruptions, pl. XXXIX—XLII). Еще болѣе разнообразія мы видимъ на остаткахъ росписи изъ Тиринѳа; здѣсь нѣкоторыя комнаты были украшены по стѣнамъ также горизонтальными полихромными полосами; эти полосы украшаются различными геометрическими мотивами (точки, вертикальныя линіи, ср. Perrot et Chipiez, VI, fig. 213, 214). Иногда полосы отдѣляются другъ отъ друга рядомъ круговъ, розетками, сердцевидными листьями (ср. Perrot et Chipiez, VI, fig. 215, 216). Художники стремятся къ болѣе и болѣе сложнымъ мотивамъ (ср., напр., Perrot et Chipiez, VI, fig. 217, 218, 219). Вѣнцомъ ихъ творчества въ этомъ отношеніи является извѣстный потолокъ изъ Орхомена (см. Journ. of hell. stud., II, pl. 12, 13). Въ Микенахъ и Тиринѳѣ декораторы не довольствуются уже воспроизведеніемъ чисто орнаментальныхъ мотивовъ; они обращаются къ композиціямъ сценъ изъ человѣческой жизни. Древнѣйшимъ остаткомъ такого рода композицій является нашъ фрагментъ. Конечно, мы не можемъ знать, что за сюжетъ привлекъ вниманіе нашего мастера; можетъ быть, судя по мотиву нашего рисунка картина имѣла отношеніе къ религіознымъ обрядамъ: Перро, по крайней мѣрѣ, такъ объясняетъ этотъ же мотивъ на упомянутой нами ручкѣ отъ зеркала изъ Микенъ (fig. 386); религіозныя церемоніи, кромѣ того, намъ встрѣчаются въ живописи Микенъ не разъ (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πίν. 10,2).

Темами позднѣйшей живописи въ Микенахъ служатъ обычныя темы композицій микенскаго искусства (ср. стелы, рѣзные камни, печати, вазы): это война и охота. Фрагменты живописи, найденные въ мегаронѣ микенскаго дворца, составляли часть композиціи, изображавшей, вѣроятно, процессію воиновъ на колесницахъ или приготовленіе къ ней. На фрагментахъ всѣ фигуры, кромѣ одной, изображены въ профиль; всѣ онѣ движутся налѣво; можетъ быть, воины проходили мимо фигуры, поставленной въ фасъ. Не сохранилось ни одной фигуры цѣликомъ: мы имѣемъ одну голову человѣка и нижнія части людей и лошадей; есть фрагментъ съ изображеніемъ головы лошади, замѣчательный своей моделировкой (Girard, La peinture antique, fig. 52). На воинахъ надѣты бѣлые хитоны съ очень короткими рукавами, панцыри, щиты, кнемиды, браслеты. Въ рукахъ у нихъ длинныя копья. Несомнѣнно, въ парадной залѣ микенскаго дворца изображены были товарищи по оружію царя, которые участвовали въ играхъ и праздникахъ, даваемыхъ царемъ, и которые помогали ему своими совѣтами: это позднѣйшіе οἱ βασιλεῖς Гомера.

Фрагментъ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ, найденный у южной стѣны микенскаго акрополя (Perrot et Chipiez, VI, fig. 90, E), составлялъ, по мнѣнію Перро (стр. 886), часть композиціи съ изображеніемъ охоты. Охота же изображается на много разъ уже названной картинѣ изъ Тиринѳа (Schliemann, Tiryns, Taf. XIII); картина эта замѣчательна, между прочимъ, и тѣмъ, что даетъ намъ понятіе о томъ, какъ микенскіе художники дѣлали перспективный рисунокъ: перспективы въ нашемъ смыслѣ слова въ микенскую эпоху не существуетъ вовсе (ср. Perrot et Chipiez, VI, 768, 839); за то уже выработана условная схема для перспективнаго рисунка; предметы, которые должны быть другъ за другомъ, микенское искусство изображало другъ надъ другомъ (ср. стелы, кубки изъ Вафіо, печати, и т. д.). Наконецъ, картинка съ изображеніемъ религіозныхъ церемоній, найденная въ Микенахъ въ домѣ E на планѣ у Perrot et Chipiez, VI, fig. 90 (двѣ женщины приносятъ жертву божеству), даетъ намъ понятіе о симметріи въ композиціяхъ микенской живописи. Кромѣ того, изъ этой же картинки мы видимъ, что для женскаго тѣла микенская живопись оставляетъ бѣлый цвѣтъ (женщина налѣво). Послѣдняя картина не является уже частью стѣнной живописи: это отдѣльная картинка, исполненная только съ той же техникой, что и стѣнныя картины. Мы здѣсь впервые присутствуемъ при возникновеніи самостоятельной живописи, уже не связанной съ архитектурой; родиной такой живописи была, какъ извѣстно, Греція. И здѣсь, такимъ образомъ, микенскіе художники по духу еще разъ заявляютъ себя предками историческихъ эллиновъ.

Микенская стѣнная живопись, если и дѣлала иногда заимствованія изъ чужого искусства, всегда оставалась и въ техническихъ пріемахъ, и въ стилѣ, и въ сюжетахъ картинъ, и въ мотивахъ орнаментовъ оригинальною и самобытною. Развитіе ея шло всегда рука объ руку съ развитіемъ другихъ отраслей микенскаго искусства; тѣ моменты развитія, которые мы наблюдаемъ въ стѣнной живописи, равнымъ образомъ мы можемъ констатировать и еще съ большею подробностью въ вазовой живописи микенской эпохи. Въ виду сказаннаго, нельзя признать произведеній микенской стѣнной живописи сдѣланными иноземными мастерами: эта живопись есть результатъ жизни народа, обитавшаго по берегамъ Архипелага. Народъ этотъ, занимавшій всѣ берега и острова Эгейскаго моря и, какъ показываютъ послѣднія раскопки въ Дельфахъ, жившій и въ глубинѣ средней части Балканскаго полуострова, т.-е. занимавшій все пространство, впослѣдствіи населенное греками, былъ первымъ обитателемъ этихъ странъ. По тому характеру,

который онъ проявилъ въ своей стѣнной живописи, онъ весьма близокъ къ историческимъ эллинамъ. Вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей, мы должны признать полное единство между всѣми произведеніями микенскаго искусства. Конечно, роскошныя произведенія искусства отличаются отъ издѣлій простыхъ ремесленниковъ въ Микенахъ такъ же, какъ и во всякомъ другомъ искусствѣ. На памятникахъ мы имѣли случай видѣть полное единство стиля: и художники, писавшіе живопись микенскаго дворца, и авторъ картины „Охота" изъ Тиринѳа, и мастера, сдѣлавшіе микенскія стелы и бронзовыя статуэтки изъ Микенъ, Тиринѳа и Кампоса, и артистъ, создатель чудныхъ кубковъ изъ Вафіо,—всѣ они стремятся неуклонно къ одному и тому же: ихъ идеалъ—представить сильное, подвижное тѣло героя съ легкими, энергичными, до крайности гибкими формами. Этого принципа мы не видимъ ни въ Египтѣ, ни въ Ассиріи, ни въ Финикіи. Онъ, напротивъ, составляетъ суть греческаго искусства, всегда имѣвшаго живое чувство природы, въ основѣ своей всегда натуралистическаго.

Мы не будемъ останавливаться теперь подробно на вопросѣ объ единствѣ всѣхъ произведеній микенскаго искусства, но не можемъ не коснуться вопроса, стоящаго въ тѣсной связи съ предметомъ нашей статьи—микенскою стѣнною живописью, вопроса объ отношеніяхъ извѣстной уже намъ картины изъ Тиринѳа съ изображеніемъ охоты на быка къ произведеніямъ микенскаго искусства и къ родственнымъ восточнымъ изображеніямъ. И здѣсь намъ бросается въ глаза удивительное согласіе сюжета и стиля на фрескѣ изъ Тиринѳа и на кубкахъ изъ Вафіо. Это согласіе тѣмъ болѣе замѣчательно, что фрагментъ подобной же сцены найденъ былъ недавно среди осколковъ вазъ, хранящихся теперь въ Аѳинскомъ Національномъ музеѣ и происходящихъ изъ до-персидскаго слоя, на аѳинскомъ акрополѣ; этотъ фрагментъ принадлежалъ крышкѣ пиксиды микенской эпохи (онъ изданъ Майеромъ въ Jahrb. d. k. d. arch. Inst. 1892, 80). Опять мы видимъ, что мастеръ золотыхъ вазъ, художникъ фресковой живописи и обыкновенный ремесленникъ-керамистъ вдохновляются однимъ и тѣмъ же, очевидно, популярнымъ сюжетомъ эпохи, воспроизводятъ его, вовсе не копируя другъ друга, въ весьма и весьма близкомъ стилѣ. Можетъ быть, сюжетъ охоты на быка заимствованъ былъ первоначально микенцами извнѣ (ср. замѣчанія по этому поводу Гёзэ въ Bull. de corr. hell. XVI (1892), 307—319) [1]), но трактованъ ими совершенно оригинально.

[1]) Я говорю: «можетъ быть», потому что памятникъ, изданный Гёзэ, будучи весьма близокъ по стилю и техникѣ къ изданному въ Rev. arch., III sér., t. XV,

Микенцы увлекаются вообще изображеніемъ сильнаго движенія (ср. Perrot et Chipiez, VI, 996), котораго мы не видимъ ни въ Египтѣ, ни на Востокѣ. Здѣсь опять и лучшихъ художниковъ и заурядныхъ ремесленниковъ-керамистовъ увлекаетъ одинъ общій идеалъ. Онъ и здѣсь чисто эллинскій. Не могу отказать себѣ въ удовольствіи привести здѣсь въ подлинникѣ прекрасныя слова Гёзэ на счетъ этого яраго движенія, составляющаго оригинальность первобытной Греціи. „En ce point,— говоритъ онъ (Bull. de corr. hell., 1892, 319), — qui est un des intimes ressorts de l'art, elle (Grèce) montre déjà une superiorité relative et un précoce génie qui nous défendent de songer à des productions étrangères, simplement importées par le commerce. C'est bien la marque de la race libre, hardie, toujours en actions, qui, par ses multiples entreprises, est en train de créer d'avance la trame de l'Iliade et de l'Odyssée. Après avoir jeté ainsi son premier feu dans la brillante industrie mycénienne, elle se remettra patiemment à l'école, sous la discipline du génie dorien; mais elle gardera toujours cette flamme intérieure, qui plus tard lui donnera la force de briser les liens de l'archaïsme et de réaliser enfin la beauté vivante".

Къ какому же времени принадлежатъ остатки живописи, которая занимаетъ наше вниманіе?

Въ сужденіяхъ о датѣ микенской эпохи нельзя совершенно, какъ это дѣлаютъ многіе ученые [1]), опираться на результаты изслѣдованія Фукэ объ изверженіяхъ вулкановъ на островѣ Санторинѣ, которыя засыпали извѣстныя уже намъ поселенія съ остатками первобытной живописи (Fouqué, Santorin et ses eruptions, chapitre III, 94 сл.). Результаты геологическихъ наблюденій вовсе не даютъ несомнѣнной точки опоры для хронологіи. Самъ Фукэ не придавалъ никогда такого значенія своей датѣ, которое ей приписываютъ. Вотъ его подлинныя слова: „Reste maintenant une question à laquelle je n'ose répondre qu'avec une grande réserve; je veux parler de la date de l'effondement" (p. 129).

Послѣ изслѣдованій Флиндерса Петри въ Египтѣ мы имѣемъ положительныя точки опоры для опредѣленія даты микенской культуры (Flinders Petrie, Kahun, Gurob and Hawara, London, 1890). Въ

---

145 сл., 334 сл., pl. IV—V. во всякомъ случаѣ, позже микенскихъ памятниковъ и можетъ зависѣть отъ нихъ, ср. Steindorf, Arch. Anz. 1892, 16. Max Müller, Asien und Europa, 396 сл.

[1]) Rayet et Collignon, Histoire de la céramique grecque, 11 сл. Τσούντας, Μυκῆναι, 188, 212. Perrot et Chipiez, VI, 1000.

Египтѣ найдены были микенскія вещи; на нѣкоторыхъ египетскихъ монументахъ изображены микенскія вазы; на другихъ представлены носители микенской культуры съ вазами и другими драгоцѣнными предметами микенскаго искусства, которые они подносятъ властителямъ Египта (ср. объ этомъ Winter, Arch. Anz. 1891, 37 сл. Steindorf, Arch. Anz. 1892, 11 сл. Б. А. Тураевъ, Журн. Мин. Нар. Просв. 1893, сентябрь, стр. 186. M. Müller, Asien und Europa, 336 сл. S. Reinach, Rev. arch., XIX (1892), 88—95, 141). Съ другой стороны, въ Микенахъ и на островѣ Родосѣ (въ м. Ялисѣ, гдѣ былъ одинъ изъ центровъ микенской культуры) найдены египетскіе предметы. Всѣ египет, скіе памятники, съ которыми такъ или иначе связаны микенскія вещи, можно точно датировать, и они, такимъ образомъ, являются точкой отправленія при микенской хронологіи (ср. объ этомъ, сверхъ указанныхъ работъ, Furtwängler, Berl. Philol. Wochenschr. 1890, 921, 1255). Мы не можемъ вдаваться въ настоящей статьѣ въ подробности микенской хронологіи и укажемъ только дату, на которую падаетъ процвѣтаніе микенской культуры по послѣднимъ изслѣдованіямъ: это XVI—XII до Р. Хр.; микенская культура процвѣтала при 18—19 египетскихъ династіяхъ. Начала же ея, конечно, заходятъ въ болѣе отдаленныя времена (ср. Perrot et Chipiez, VI, 1005; Τσούντας. Μυκῆναι, 217, 238; Busolt, Griech. Gesch. I², 122; S. Reinach, Le mirage oriental, 68, въ журн. „Anthropologie“, 1893).

Установленіе точной даты для микенской культуры имѣетъ огромное значеніе при вопросахъ объ ея отношеніяхъ къ цивилизаціямъ Египта и Востока. Микенская культура даетъ часто намъ самыя неожиданныя открытія. Конечно, невозможно теперь утверждать, что идолъ нагой богини изъ второго города Трои, дата котораго восходитъ къ XXX вѣку до Р. Хр. (см. S. Reinach, Rev. arch. XXXVI (1895), 367 сл.), явился подъ восточными вліяніями, такъ какъ въ ассиро-вавилонскомъ искусствѣ такихъ изображеній мы не встрѣчаемъ вплоть до XI вѣка до Р. Хр. Скорѣе мы можемъ полагать вмѣстѣ съ С. Рейнакомъ, что въ послѣднемъ случаѣ микенское искусство вліяетъ на ассиро-вавилонское. Вліянія микенскаго искусства на египетское въ эпоху Новаго царства констатированы Штейндорфомъ (Arch. Anz. 1892, 16). Микенское искусство въ его цвѣтущую эпоху не только безусловно выше искусствъ Востока и Египта въ изображеніи жизни и движенія (ни Египетъ, ни Востокъ не произвели ничего подобнаго кубкамъ изъ Вафіо), но также весьма часто выше ихъ и по техникѣ: обработка бронзы въ Микенахъ лучше, чѣмъ въ Финикіи (ср. Perrot et Chipiez, VI, 755,

о превосходствѣ Микенъ надъ Египтомъ см. Perrot et Chipiez, VI, 866). Въ виду этого вполнѣ возможно признавать въ нѣкоторыхъ случаяхъ вліяніе микенскаго искусства на египетское и восточное.

Говоря о единствѣ всѣхъ произведеній микенскаго искусства, мы имѣли, главнымъ образомъ, въ виду мнѣніе Гельбига, который отрицаетъ его [1]). Гельбигу нужно это было для проведенія его произвольной гипотезы на счетъ финикійскаго происхожденія микенскаго искусства. Раздѣленіе микенскихъ памятниковъ на двѣ группы (мѣстную и финикійскую) не оправдывается, какъ мы имѣли случай видѣть, анализомъ самыхъ памятниковъ: и шедевры царской утвари и издѣлія микенскихъ ремесленниковъ носятъ одинъ и тотъ же микенскій отпечатокъ. Самъ Гельбигъ не рѣшается утверждать положительно относительно царскихъ вещей, что онѣ привезены въ Микены: „онѣ *могли* быть привезены", говоритъ онъ (стр. 174). Кромѣ того, провести строгаго раздѣленія двухъ группъ невозможно, и Гельбигъ этого строгаго раздѣленія самъ не даетъ, ограничиваясь указаніемъ *только примѣровъ* вещей, иностранное происхожденіе которыхъ *лишь возможно*. Развѣ мы колеблемся при указаніи микенскихъ вазъ въ могилахъ Кагуна и Гуроба? Мы сразу можемъ указать, какія именно вазы привезены въ Египетъ изъ микенскихъ странъ! Гельбигъ относительно привезенныхъ въ Микены финикійскихъ вещей этого сдѣлать не можетъ. „Il faut établir une coupure,—возражалъ Гельбигу Перро,—mais c'est un procédé arbitraire, car où mettre la coupure?" Далѣе, Гельбигъ въ доказательство финикійскаго происхожденія микенскаго искусства приводитъ то, что нѣкоторые техническіе пріемы микенскаго искусства не нашли себѣ продолженія „въ несомнѣнно греческомъ искусствѣ, которое непосредственно слѣдуетъ за „микенской" эпохой". Изъ такихъ пріемовъ Гельбигъ указываетъ, между прочимъ, на способъ интарсіи въ металлѣ, глиптику въ золотѣ и камнѣ. Что касается перваго способа, то, вопреки Гельбигу, онъ продолжалъ свое существованіе: щиты, описываемые у Гомера и Гесіода, мы не можемъ себѣ представлять сдѣланными иначе, какъ именно способомъ интарсіи (ср. объ этомъ Schuchhardt, Schliemann's Ausgrabungen, 374. Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland, 144. Τσούντας, Μυκῆναι, 220). Связь же микенской глиптики съ греческой показана, между прочимъ, Дюммлеромъ (Ath. Mitt. XI, 177) и Лёшке

---

[1]) Гельбигъ высказалъ свои взгляды на микенское искусство въ 1895 году въ засѣданіяхъ Парижской Академіи Надписей, 31 мая и 7 іюня. Резюме его сообщенія, составленное имъ самимъ, и резюме сдѣланныхъ Гельбигу возраженій см. въ L'ami des monuments et des arts, IX (1895), № 49, 174—196 и № 50, 235 сл.

(Bonner Studien, 250, 253, 12, ср. C. Smith въ Dictionary of Greek and Roman antiquities, 402). Рѣзные камни, можетъ быть, исключительная собственность микенскаго искусства: ихъ найдена масса въ Греціи и не найдено ни одного въ Сиріи. Кромѣ того, если бы даже эти способы микенскаго искусства и прекратились, то это вовсе не говоритъ за финикійское происхожденіе микенскаго искусства. За микенскимъ періодомъ наступаетъ періодъ стиля Дипила: вновь пришедшія племена уничтожаютъ блестящую культуру Микенъ; водворяется на нѣкоторое время періодъ варварства. Ясное дѣло, что въ этотъ періодъ полнаго упадка и огрубѣнія мы не можемъ сейчасъ же встрѣтить тѣхъ сложныхъ пріемовъ техники, которые существовали въ микенское время. Микенскіе способы могли и совершенно заглохнуть теперь. Однако, этого не случилось: завоеватели мало-по-малу цивилизовались отъ смѣшенія съ покоренными; традиціи микенскаго искусства не умерли: и вотъ во времена Гомера и Гесіода пѣвцы описываютъ упомянутые нами щиты съ ясностью очевидцевъ (ср. Brunn, Griechische Kunstgeschichte, 73 сл., 85 сл.).

Весьма странны сужденія Гельбига и на счетъ стиля Дипила, который, по его мнѣнію, не имѣетъ никакихъ отношеній къ микенскому стилю. „Никоимъ образомъ нельзя допустить, чтобъ народъ, который произвелъ сцены, полныя жизни (кубки Вафіо), могъ перейти къ геометрическимъ силуэтамъ, характернымъ для стиля Дипила“. Да развѣ кто-нибудь утверждалъ или утверждаетъ, что стиль Дипила является органическимъ, прямымъ продолженіемъ микенскаго? Грубые завоеватели приносятъ съ собою свой варварскій геометрическій стиль, который выработался у нихъ и который, конечно, не имѣетъ точекъ соприкосновенія съ микенскимъ того періода, въ который нашествіе совершилось. Стиль Дипила въ керамикѣ одновремененъ съ IV микенскимъ стилемъ. Послѣдній исчезаетъ вдругъ: причиной тому, несомнѣнно, служилъ внѣшній толчокъ (нашествіе дорійцевъ). Мы не можемъ и ожидать какихъ бы то ни было отношеній между *древнѣйшими* образцами стиля Дипила и микенскимъ. Однако, микенскій стиль не исчезъ такъ, какъ этого можно было бы ожидать, если бы онъ былъ ввознымъ стилемъ. Элементы его продолжаютъ жить на греческой почвѣ; только на нѣкоторое время традиціи микенскаго искусства какъ бы затихаютъ, чтобы опять проявиться съ полною опредѣленностію: въ Віотіи и на Кипрѣ является своеобразный стиль, представляющій смѣшеніе стиля Дипила съ микенскимъ (ср. Böhlau, Jahrb. d. k. d. arch. Inst., III, 325 сл.); мелосскій и родосскій керамическіе стили обнаруживаютъ

также знаніе микенскихъ традицій, перемѣшавшихся съ элементами прямо-линейнаго геометрическаго стиля [1]). Керамическіе памятники, благодаря ихъ многочисленности, съ особою наглядностью показываютъ какъ разъ обратное тому, что утверждаетъ Гельбигъ, а именно, что микенскій стиль нашелъ себѣ прямое продолженіе въ чисто греческой керамикѣ, слѣдующей хронологически за нимъ и за одновременнымъ съ IV микенскимъ стилемъ Дипила. Мало того, не смотря на всю огромную разницу, отдѣляющую микенскій стиль отъ стиля Дипила, между ними есть общее, указывающее на то, что и тотъ и другой стиль—произведеніе одной расы: это—изображеніе человѣческой фигуры; здѣсь и микенцы, и создатели стиля Дипила имѣютъ одинаковые идеалы (ср. Ravaisson, L'ami des monuments, IX, 1895, III, № 49, 191). Къ этому можно прибавить и то, что какъ микенскій стиль, такъ и стиль Дипила можно назвать оба геометрическими, только микенскій стиль—геометрическимъ криво-линейнымъ, а стиль Дипила геометрическимъ прямо-линейнымъ, и что, слѣдовательно, въ идеѣ своей оба стиля тожественны. Во всякомъ случаѣ, не придавая большого значенія двумъ послѣднимъ доводамъ, мы рѣшительно признаемъ, что тѣ пережитки, которые микенскій стиль находитъ въ позднѣйшей греческой керамикѣ [2]), финикійской гипотезой Гельбига не только совершенно необъяснимы, но и говорятъ положительно противъ нея.

Вопреки мнѣнію Гельбига, въ Микенахъ надо признать существованіе мѣстной керамической промышленности. Эта промышленность зарождается въ Троадѣ и на Ѳерѣ еще задолго до того времени, когда мы можемъ предполагать присутствіе финикійцевъ въ водахъ Архипелага; она совершенно органически, правильно и постепенно развивается въ „микенскій" стиль; микенскія вазы, въ свою очередь, представляютъ начало національной греческой керамики съ ея своеобразной техникой (ср. Furtwängler-Löschke, Mykenische Vasen, Text, VII; Collignon, L'ami des monuments, ук. м.). Все это говоритъ за мѣстное происхожденіе микенскихъ вазъ, а не за импортъ ихъ изъ Финикіи. Вазы, которыя признаются финикійскими и которыя найдены въ Сиріи и на Кипрѣ съ ихъ бѣдной, но сложной орнаментаціей, совершенно отличаются отъ микенскихъ: мотивовъ растительнаго и животнаго морского царства мы вовсе не видимъ на финикійскихъ вазахъ. Гдѣ же въ Финикіи продолженіе этого стиля? Гдѣ же, кромѣ того, мѣстная микен-

[1]) Ср. объ этомъ Dümmler, Jahrb. d. k. d. arch. Inst., VI, 267.

[2]) Кромѣ указанныхъ выше работъ, ср. еще Collignon, L'ami des monuments, ук. м.

ская керамика? Если Гельбигъ допускаетъ, что стелы, рельефъ Львиныхъ воротъ, фрески Тиринѳа—издѣлія мѣстной промышленности, то неужели же микенцы каждую посудину должны были получать изъ-за границы и не были въ состояніи ничего сдѣлать сами? Микенцы заимствуютъ большую часть ихъ орнаментовъ изъ морской фауны. „Это указываетъ,—говоритъ Гельбигъ,—на народъ, у котораго рыбная ловля въ жизни играла большую роль", т.-е. не на грековъ, а на финикійцевъ. По нашему, это указываетъ только на народъ, который имѣлъ случай часто наблюдать рыбъ и другихъ морскихъ животныхъ. Всякому, кто бывалъ въ Греціи и на греческихъ островахъ, извѣстно, что съ береговъ, сквозь прозрачныя воды Архипелага, видно бываетъ всегда и рыбъ, и осьминоговъ и т. д., которые въ массѣ въ тихую погоду плаваютъ именно около берега! Что же касается замѣчанія Гельбига, что греки даже еще въ эпоху Гомера рыбной ловлей не занимались и рыбы не ѣли, то оно совершенно вѣрно, и раскопки Микенъ наглядно показываютъ, что предки пѣвцовъ Иліады и Одиссеи рыбы тоже не ѣли (ср. Τσούντας, Μυκῆναι, 45).

Микенская цивилизація хотя и знала, можетъ быть, искусство письма [1]), но мы пока не можемъ читать тѣхъ іероглифовъ, которые намъ отъ нея остались. Эта эпоха для насъ пока нѣмая. Всѣ выводы, которые мы можемъ на счетъ ея дѣлать, могутъ быть основаны только лишь на ея памятникахъ и на свидѣтельствахъ египетскихъ монументовъ. Если, такимъ образомъ, микенскіе товары находимы были во многихъ странахъ по Средиземному морю, то отсюда мы можемъ заключить, что микенцы издавна были мореходцами и вели обширную морскую торговлю. Этотъ фактъ блестяще подтверждается египетскими памятниками (ср. Perrot et Chipiez, VI, 54 сл.). Гельбигъ видитъ и здѣсь финикійцевъ, развозившихъ товары по морю, ссылаясь на гомеровы поэмы, изъ которыхъ видно, что греки не вывозили своихъ товаровъ, что ихъ торговля и промышленность находились въ довольно примитивныхъ условіяхъ. Все это вѣрно, но все это относится ко времени, болѣе позднему, ко времени послѣ дорійскаго нашествія: тогда пала и греческая промышленность и торговля [2]); тогда получили и финикійцы рѣшительный перевѣсъ. Напротивъ, гомеровы поэмы сохранили воспоминанія о минувшемъ владычествѣ грековъ надъ островами

---

[1]) Ср. Τσούντας. Μυκῆναι, 214; J. Poppelreuter, Troische Schriftzeichen въ Jahrb. d. k. d. arch. Inst., X, 211 и Evans въ Journ. of hell. stud., 1894, 270 сл.

[2]) Ср. Perrot et Chipiez, VI, 100 сл.

(ср. Il. II, 107, что подтверждается Thucyd. I, 9), объ обширной торговлѣ Орхомена (ср. Il. IX, 381; Od. XI, 459). Бузольтъ (Griech. Gesch. I², 112) справедливо говоритъ о силѣ, которую имѣли микенцы въ водахъ Архипелага. Вспомнимъ объ отважныхъ дальнихъ плаваніяхъ миніевъ, о ѳалассократіи Миноса (ср. Perrot et Chipiez, VI, 84 сл.). Въ своихъ дальнихъ плаваніяхъ микенцы, конечно, доходили и до Финикіи. Этимъ можно объяснить тотъ фактъ, что во времена гомеровскихъ поэмъ все еще держится память о Сидонѣ, хотя политическій бытъ Финткіи перемѣнился уже съ X вѣка, когда началось тамъ преобладаніе Тира. Но теперь греки не плаваютъ въ Финикію сами и продолжаютъ имѣть о Финикіи то представленіе, которое они составили о ней при личныхъ посѣщеніяхъ ея въ XV—XII вѣкахъ; Тиръ, поэтому, ни разу не упоминается въ поэмахъ Гомера.

Нельзя, какъ это дѣлаетъ Гельбигъ, судя о микенскомъ искусствѣ, исходной точкой брать гипотезу. Мы совершенно не знаемъ финикійскихъ памятниковъ древнѣе микенской культуры, или даже ей современныхъ (ср. de Vogué, L'ami des monuments, IX, № 50, 235 сл.). Та же Финикія, которую мы знаемъ по ея памятникамъ, рѣшительно отличается отъ Микенъ. Мы уже указали на другой характеръ финикійской керамики (напротивъ, въ Микенахъ не найдено финикійской лакированной посуды), на другой характеръ изображеній человѣческаго тѣла, движенія. Финикійскій стиль — это стиль совершенно другого искусства (ср., напр., бодающихся быковъ на чашѣ изъ Курія съ быками кубковъ Вафіо). Лишенное оригинальности и самостоятельной жизни, это, какъ совершенно вѣрно выражается Гельбигъ, „art de pacotille", финикійское искусство является противоположнымъ полюсомъ живого, натуралистическаго искусства Микенъ. Костюмы, прическа, обувь, манера стягиванія поясницы изображаемыхъ фигуръ, словомъ, весь языкъ формъ извѣстнаго намъ по памятникамъ финикійскаго искусства совершенно другой! Микенское искусство, находящее, какъ мы уже видѣли, столько откликовъ въ позднѣйшемъ греческомъ искусствѣ, рѣшительно не объяснимо изъ реальнаго искусства Финикіи. Мы совершенно соглашаемся съ Перро, который выразился, что Финикія Гельбига не та, которую мы знаемъ по памятникамъ, а спеціально имъ придуманная для микенской культуры.

Теорія Гельбига на счетъ микенскаго искусства — совершенная фантазія, не выходящая за предѣлы чистѣйшей гипотезы. Но, кажется, ей суждено быть одной изъ послѣднихъ вспышекъ гаснущаго свѣточа скептицизма по отношенію къ открытію до-гомеровской Греціи!

Нашъ взглядъ на происхожденіе микенской культуры читателямъ совершенно ясенъ. Оставляя до другого случая развить его подробнѣе, мы позволимъ себѣ привести въ заключеніе только слѣдующее.

На Кипрѣ съ незапамятныхъ временъ были ахейскія колоніи (см. Herodot. VII, 90; Pausan. VIII, 5, 2. 3; Strab. XIV, 682). Въ Аркадіи до дорійцевъ (Herodot. VIII, 73, ср. Strab. VIII, 333) мы видимъ эоло-іонійское населеніе. По свидѣтельству египетскихъ памятниковъ (XVI в. до Р. Хр.; ср. Steindorf, Arch. Anz. 1892, 16), Кипръ и острова Архипелага (подъ „островами" Архипелага египетскихъ памятниковъ надо разумѣть и континентальную Грецію, ср. Б. А. Тураевъ, Журн. Мин. Н. Пр. 1893, 173 сл.) заселены были племенемъ „Кефтъ", которое и есть представитель микенской культуры [1]). Отсюда вполнѣ понятно родство кипрскаго и аркадскаго діалектовъ [2]). Кромѣ Аркадіи, эолійское населеніе до дорійцевъ засвидѣтельствовано Ѳукидидомъ (IV, 42; ср. Il. VI, 154) въ Коринѳѣ; надписи свидѣтельствуютъ о немъ же въ Олимпіи [3]).

Приведенныя нами свидѣтельства древнихъ авторовъ, надписей и египетскихъ памятниковъ даютъ намъ прямой отвѣтъ на вопросъ, какой расѣ принадлежали носители микенской культуры. Это были греки эоло-іонійской группы, т.-е. какъ разъ тѣ греки, которые создали и поэмы Гомера. Послѣднія принадлежатъ въ своей окончательной формѣ IX—VII в. до Р. Хр. Между тѣмъ раскопки свидѣтельствуютъ, что племя, создавшее поэмы, достигло процвѣтанія еще въ XV—XIV вѣкахъ до Р. Хр. Отсюда совершенно понятно то, что мы говорили о гомеровыхъ поэмахъ въ началѣ нашей статьи: онѣ являются результатомъ многовѣковой жизни эпохи, открытіемъ которой мы обязаны Генриху Шлиману.

Уже послѣ того, какъ настоящая статья была написана, я получилъ брошюру Гельбига „Sur la question mycénienne". Въ виду того интереса и той важности брошюры, которые она представляетъ, я написалъ по поводу нея статью „Микены и Финикія", которая напечатана

---

[1]) Что «Кефтъ» не финикіяне, показано Штейндорфомъ (ук. ст.) и М. Миллеромъ (Asien und Europa, 337 сл.). Гипотезу послѣдняго египтологи тоже не принимаютъ, какъ я знаю это изъ личныхъ бесѣдъ съ Б. А. Тураевымъ въ Петербургѣ и Кноллемъ въ Аѳинахъ.

[2]) Ср. Hoffmann у Collitz'a, Samml. d. gr. Dialekt-Inschriften, II, 151.

[3]) Ср. Blass у Collitz'a, Samml. d. gr. Dialekt-Inschriften, I, 313.

во 2-й книгѣ XI тома „Филологическаго Обозрѣнія“. Къ этой статьѣ я и отсылаю интересующихся теоріей Гельбига.

При занятіяхъ въ Ashmolean Museum въ Оксфордѣ мое вниманіе невольно привлекла египетская фреска изъ Телль-эль-Амарны (времени 1383—1363 г. до Р. Хр.): это единственный примѣръ попытки моделировки человѣческой фигуры въ египетской живописи. Фигуры, изображенныя на картинѣ, моделированы совершенно такъ, какъ онѣ моделируются во 2-й и 3-й періоды микенской живописи. Въ Телль-эль-Амарнѣ есть картины, несомнѣнно написанныя микенскими мастерами (см. Helbig, Sur la quest. mycén., 42, fig. 27 и т. д.). Картина египетскаго стиля съ попыткой моделировки въ Ashmolean Museum или написана тоже микенцами, или же, что мнѣ кажется болѣе вѣроятнымъ, здѣсь мы должны признать вліяніе микенской живописи на египетскую. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ фактъ остается весьма важнымъ: въ XIV в. микенская живопись достигла такой высоты, что самъ царь египтянъ, которые всего два вѣка тому назадъ научили искусству живописи микенцевъ (время нашего фрагмента — XVI в. до Р. Хр.), приглашаетъ теперь микенскихъ артистовъ росписать его дворецъ. Даровитые ученики сдѣлали такіе успѣхи въ живописи, что многовѣковое искусство Египта подчиняется ихъ вліянію: геній европейскихъ народовъ празднуетъ здѣсь, быть можетъ, свой первый тріумфъ надъ другими расами міра.

ЗАМѢТКА О РОСПИСЯХЪ КЕРЧЕНСКИХЪ КАТАКОМБЪ.

Чл.-сотр. М. И. Ростовцева.

Въ 1890—1891 гг. Ю. А. Кулаковскій открылъ въ некрополѣ древней Пантикапеи двѣ новыя гробницы, украшенныя стѣнописью [1]). Эти гробницы принадлежатъ различнымъ эпохамъ; первая гробница — одна изъ самыхъ позднихъ (III—IV в. по Р. Хр.) росписныхъ гробницъ пантикапейскихъ, вторая принадлежитъ къ числу наиболѣе раннихъ (концу I в. до Р. Хр.?). Между тѣмъ какъ первая очень бѣдна фигурными изображеніями (Гермій, сатиръ, трапеза), вторая ими очень богата. Въ ней изображеніями заполнены всѣ верхнія поля сценъ; кромѣ чисто декоративныхъ мотивовъ, тамъ находятся изображенія юрты покойнаго, трапезы, жертвоприношенія геніевъ умершихъ [2]), выѣзда покойнаго, Гермія и Тихи (у входа). Въ гробницахъ найдено очень немного предметовъ. Изъ нихъ хронологическое значеніе имѣетъ только одна находка, монета средины I в. по Р. Хр., во второй гробницѣ. Хронологическимъ указаніемъ можетъ служить для насъ въ первой гробницѣ интересная надгробная надпись похороненнаго въ ней Сорака.

---

[1]) Матеріалы по археологіи Россіи, издаваемые Императорскою Археологическою Коммиссіею, № 19. Древности Южной Россіи. Двѣ керченскія катакомбы съ фресками. Приложеніе: Христіанская катакомба, открытая въ 1895 году. Изслѣдованіе Ю. А. Кулаковскаго, С.-Петербургъ, 1896.

[2]) Такое толкованіе Ю. А. Кулаковскаго для насъ нѣсколько сомнительно. Лица и особенно прическа приносящихъ жертву сильно идеализованы, одежда шаблонная; модіи же и рогъ изобилія указываютъ, несомнѣнно, на «божественность» обѣихъ фигуръ. Назвать оба божества нѣтъ никакой трудности: это Исида и Серапидъ. Полнѣйшую аналогію представляетъ ксаноскій рельефъ (Michaelis, Journ. of. hell. stud. 1885, 287 сл., табл. LVIII, тамъ же указанъ рядъ изображеній Серапида съ модіемъ и рогомъ изобилія, стр. 301 сл. и pl. E); особенно назидательны для насъ ѳракійскія монеты съ надписью Ὀδησσιτῶν и съ изображеніемъ совершающаго возліяніе Серапида или θεὸς μέγας. Объ изображеніи Исиды съ модіемъ и рогомъ изобилія см. Drexler у Roschher'a, Lexic. der griech u. röm. Mythologie, II, 45. Интересно также изображеніе обоихъ божествъ, названныхъ въ посвященіи θεοί, на рельефѣ изъ horrea Hadriani. Petersen und Luschan, Reisen in Lykien, Milyas und Kibyratis, Wien, 1889, II, 42, рис. 31. Здѣсь въ возлежащей фигурѣ нужно видѣть, несомнѣнно, Серапида, въ стоящей—Исиду.

*

Изъ числа керченскихъ погребальныхъ камеръ интересны для науки лишь тѣ, стѣны которыхъ украшены живописью. Эти росписи, несомнѣнно, являющіяся отголоскомъ декоративной живописи пантикапейскихъ домовъ, получаютъ особый интересъ въ виду того, что систематическое изслѣдованіе некрополя дастъ намъ, надо надѣяться, возможность оперировать не съ отдѣльными, вырванными изъ хронологической послѣдовательности памятниками, а съ цѣлой серіей ихъ, серіей, которая позволитъ, вѣроятно, установить не менѣе точныя подраздѣленія стилей керченскихъ стѣнныхъ росписей, чѣмъ тѣ, которыя установлены теперь въ Помпеяхъ. Установленіе такой серіи по памятникамъ Пантикапеи особенно важно въ виду скудости нашихъ свѣдѣній о декоративной живописи греческаго и римскаго міра вообще.

Богатый матеріалъ даютъ Помпеи; но этотъ матеріалъ, начинаясь со II в. до Р. Хр., обрывается уже къ концу I в. по Р. Хр., для изученія же предыдущаго и послѣдующаго развитія декоративной живописи мы принуждены довольствоваться случайными находками. Большая часть матеріала для временъ позднѣйшихъ, къ которымъ принадлежитъ большинство керченскихъ гробницъ, приходится, конечно, на Римъ, но и тутъ единственные памятники, составляющіе цѣльную хронологическую группу — катакомбы — мало помогаютъ намъ въ изученіи развитія общей декоративной схемы. Живопись въ катакомбахъ примѣнялась къ ихъ оригинальному устройству, которое имѣетъ гораздо менѣе общаго съ обыкновенной домовой архитектурой, чѣмъ отдѣльныя погребальныя комнаты, воспроизводящія комнаты жилыя [1]).

---

[1]) Идея комнаты, не говоря уже о древнѣйшихъ гробницахъ М. Азіи, Этруріи, Македоніи и др. странъ, не исчезла и въ болѣе позднее время и совершенно ясно выражена въ декораціи цѣлаго ряда болѣе позднихъ гробницъ, какъ выстроенныхъ на поверхности земли, такъ и вырытыхъ въ склонахъ холмовъ. Приведемъ нѣсколько примѣровъ, гдѣ не только декоровка стѣнъ, но даже и обстановка гробницы совершенно идентична съ обстановкой обыкновенной жилой комнаты. Въ 1889—1895 гг. открытъ въ Неаполѣ рядъ такихъ гробницъ на via Cristallini ai Vergini. Особенно интересна одна, устроенная совершенно какъ триклиній. Стѣны ея декорованы въ стилѣ, приближающемся къ помпейскому первому; верхъ средняго поля украшенъ гирляндами, у входа на стѣнѣ нарисованъ рядъ подвѣшенныхъ бронзовыхъ сосудовъ, съ потолка свѣшивалась найденная при раскопкахъ бронзовая лампа (см. докладъ Gennaro Aspreno Galante въ Atti d. R. Acc. di Napoli, XVII (1893—1896), 1—24+4 хромолитографическія таблицы; о прежнихъ находкахъ см. M. Ruggiero, Degli scavi Napolitani di antichità dal 1743 al 1875, Napoli, 1888, 7 сл., табл. А. В.). Близка къ этой гробницѣ по декоровкѣ одна гробница западнаго некрополя Киренъ, хотя и несомнѣнно древнѣе ея (см. Murdoch Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene, London, 1864, табл. 37). По внутреннему устройству полнѣйшую аналогію представляетъ киренская же гробница, описанная тамъ же, стр. 21—30; Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque et les oasis d'Andjeluh et de Maradéh, Paris, 1827, pl. 49. 50. Совершенно домовую роспись послѣдняго помпейскаго стиля видимъ мы въ одной сицилійской гробницѣ (Monum. ined. 1837,

Памятники же настоящей декоративной комнатной живописи въ Римѣ настолько немногочисленны и лишены связи между собой, что по нимъ однимъ не удалось еще установить исторію развитія декоративной живописи въ Римѣ [1]). Поэтому-то, повторяемъ, серія памятниковъ Пантикапеи могла бы дать драгоцѣнный матеріалъ для изученія эллинистической [2]) декоративной живописи вообще. Пока, однако, количество имѣющихся памятниковъ даетъ сравнительно мало для характеристики стилей, господствовавшихъ въ древней Пантикапеѣ. Единственное, что можно отмѣтить, какъ то и сдѣлалъ Ю. А. Кулаковскій, это—постепенное развитіе архитектурныхъ мотивовъ въ первыхъ двухъ вѣкахъ (?) нашей эры и ихъ исчезновеніе подъ вліяніемъ чисто орнаментальной тенденціи къ III—IV вв. Можно было бы даже при нашемъ скудномъ матеріалѣ отмѣтить еще одинъ любопытный фактъ. Наиболѣе раннія декоровки (гробницы 1867, 1891 и 1895) [3]) пользуются въ фигурныхъ изображеніяхъ запасомъ сюжетовъ обще-эллинистическихъ (похищеніе

табл. XLVI. B), гдѣ верхняя часть стѣны представляетъ явное подражаніе ткани своими чешуйками, заполненными цвѣтками мака. Декоровки римскихъ гробницъ, приближающіяся къ комнатнымъ, см., напр., у Bartoli, Gli antichi sepolcri etc., Roma, 1727. Bellori, Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni и др.

[1]) Памятники эти, однако, не такъ уже малочисленны. какъ то представилъ Ю. А. Кулаковскій (стр. 11). Кромѣ дома Ливіи и затиберинскаго, мы имѣемъ рядъ памятниковъ болѣе позднихъ и поэтому имѣющихъ для пониманія керченскихъ декоровокъ значеніе первостепенное. Для времени Нерона имѣетъ большую важность роспись остатковъ его золотого дома (vulgo термы Тита), изданная Smugliewicz'емъ (Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture) и Pouce (Collection des tableaux et arabesques antiques trouvés à Rome dans les ruines des thermes de Titus, Paris, s. a.). Памятники декоративной живописи адріановскаго и послѣ-адріановскаго времени сопоставлены May, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin, 1882, 456 сл. Къ перечисленнымъ тамъ памятникамъ можно прибавить: времени Адріана—росписи, найденныя въ виллѣ Адріана (Pouce, Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville Adrienne, etc., Paris, 1789), времени Антониновъ—роспись триклинія въ домѣ на склонѣ Палатина, см. Marchetti, Not. degli scavi, 1892, 44 сл. Visconti, Bull. comun. 1892, 189. Hülsen, Röm. Mitt. VIII (1893), 290 сл. Ср. мою хронику Фил. Обозр., X, 1, 161 сл. Еще болѣе позднему времени принадлежитъ знаменитая роспись дома подъ S. Giovanni e Paolo (см. P. Germano di S. Stanislao, La casa celimontana dei ss. Martiri Giovanni e Paolo, Roma, 1894, ср. Hülsen, Röm. Mitt., 1889, 260. Въ обѣихъ этихъ книгахъ и у Schultze, Archaeologie der altchristlichen Kunst, München, 1895, 242, прим. 1 остальная литература; къ сожалѣнію, исторія этого дома еще недостаточно изучена, что сильно затрудняетъ датировку росписей) и мраморная инкрустація въ подражаніе декоративной живописи извѣстной базилики Юлія Басса (см. de Rossi, Bull. di archeol. crist. 1871, 1 сл.). Эти остатки и многочисленныя росписи гробницъ часто, какъ мы указали выше, нисколько не отличающіяся отъ обыкновенныхъ компатныхъ декоровокъ, даютъ намъ для сужденія о керченскихъ фрескахъ критеріи болѣе важные, чѣмъ декоровки Помпей.

[2]) Употребляю выраженіе эллинистической, такъ какъ попытка Wickhoff'a (Wiener Genesis) видѣть въ 4-мъ помпейскомъ стилѣ созданіе чисто римскаго искусства должна быть признана неудачной (см. Mau, Röm. Mitt. X (1894), 234).

[3]) См. Арх. Изв. и Зам., 1896, стр. 241 (резюме доклада С. А. Жебелева)

Прозерпины, Кирка и Одиссей, семейная трапеза, выѣздъ); уже въ гробницѣ 1891 года замѣтно стремленіе оживить традиціонную композицію пира мертвыхъ внесеніемъ въ нее колыбели съ дѣтьми и нянькой и, что еще интереснѣе, прибавленіемъ деталей чисто мѣстнаго характера (изображеніе, при сценѣ трапезы, юрты покойнаго, охраняемой его собакой). Это стремленіе къ индивидуализаціи, оставаясь еще въ предѣлахъ традиціонныхъ сюжетовъ, является уже въ очень развитой формѣ въ гробницѣ 1877 года, гдѣ обычному выѣзду приданы черты индивидуальныя, приданъ мѣстный характеръ: и реалистическое изображеніе юрты съ семьей покойнаго въ ней, и костюмы семьи и хозяина, и вторая лошадь на поводу у спутника,—все это указываетъ намъ на то, что мы не въ чисто эллинской мѣстности, а на берегу Чернаго моря. Эти начатки получаютъ полное развитіе въ гробницахъ, открытыхъ Ашикомъ и В. В. Стасовымъ, гдѣ мы имѣемъ уже цѣлый рядъ трактованныхъ чисто реалистически сценъ мѣстной жизни безъ всякой зависимости отъ традиціонныхъ сюжетовъ [1]). За этимъ расцвѣтомъ пантикапейской живописи слѣдуетъ паденіе: уже въ гробницѣ 1876 года, очень близкой по времени къ стасовской, мы, наряду съ бытовыми сценами, видимъ возвращеніе къ традиціоннымъ композиціямъ, то же, но въ еще болѣе грубой формѣ, въ гробницѣ 1874 года; наконецъ, въ наиболѣе поздней изъ нашихъ гробницъ—гробницѣ 1890 года замѣтно полное исчезновеніе бытового элемента и возвращеніе къ старымъ ходячимъ изображеніямъ въ совершенно огрубѣвшихъ формахъ.

Двѣ вновь открытыя гробницы дали много для возможности этихъ обобщеній. Въ нихъ мы имѣемъ, съ одной стороны, примѣръ древнѣйшихъ декорацій (гробница 1891 года), съ другой—одной изъ наиболѣе позднихъ (гробница 1890 года), важный особенно тѣмъ, что въ немъ мы видимъ дальнѣйшее развитіе мотивовъ, основанія которыхъ находимъ въ стасовской и сродныхъ гробницахъ. Цвѣточный орнаментъ перестаетъ имѣть только служебное значеніе, онъ, сопровождаемый гирляндами, заполняетъ, подобно узорамъ ковра, все поле стѣны, вытѣсняя, какъ архитектурные мотивы, такъ и фигурныя изображенія. Въ вопросѣ о происхожденіи этой ковровой [2]) декоративной системы Ю. А. Кула-

---

[1]) Поразительную аналогію этимъ бытовымъ сценамъ находимъ мы въ одной киренской гробницѣ, описанной Murdoch Smith'омъ и Porcher'омъ, ук. соч., 21—30 (см. рис. у Pacho). Здѣсь и охотничьи сцены, и состязаніе колесницъ, и бой гладіаторовъ, и театральныя представленія, и торжественная похоронная (?) процессія.

[2]) Слѣдуетъ, впрочемъ, оговориться, что подъ «ковромъ» не надо понимать того, что теперь понимается подъ этимъ именемъ. Ковры получили распространеніе только лишь со времени владычества парѳянъ, а отнюдь не могутъ считаться urorientalisch. Таково

ковскій повторяетъ мнѣніе В. В. Стасова о „восточномъ, азіатскомъ“ характерѣ ея. Намъ кажется это очень сомнительнымъ. Извѣстно, что ковры и ковровая декорація имѣли обширное распространеніе въ Александріи (Rossi, Bull. di archeol. crist. 1871, 57 сл., Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, Leipzig, 1888, 36 сл.), во многихъ помпейскихъ декоровкахъ, не говоря уже о мозаикахъ, можно найти слѣды этого, несомнѣнно, александрійскаго вліянія [1]); наконецъ, и во многихъ болѣе позднихъ гробницахъ мы встрѣчаемъ все ту же ковровую декорацію: укажемъ на одну гробницу въ Сициліи и одну въ Киренѣ [2]). Въ первой изъ этихъ гробницъ [3]), представляющей поразительную аналогію съ стасовской гробницей и гробницей 1890 года, всѣ стѣны и сводъ усѣяны цвѣтками мака и аналогичными нашимъ гирляндами (рис. 1). Характеръ ткани въ декораціи второй, при сравненіи съ вышеуказанными декоровками изъ Помпей, не можетъ быть подверженъ никакому сомнѣнію.

Въ виду этихъ примѣровъ, намъ кажется, не можетъ быть и рѣчи о „восточномъ“ характерѣ и происхожденіи ковровыхъ декорацій; разъ мы встрѣчаемъ такія декораціи въ Сициліи, Керчи, Римѣ, Киренѣ и Помпеяхъ, мы, несомнѣнно, должны думать, что родиной этихъ декоровокъ былъ городъ, служившій средоточіемъ эллинистическаго искусства—Александрія. Этимъ доказанъ эллинистическій характеръ ковровой декораціи вообще; нѣтъ сомнѣнія, что и специфическій орнаментъ

мнѣніе Ригля, извѣстнаго знатока «восточной» орнаментаціи. См. Riegl, Stilfragen, Berlin, 1893, 345, ср. его же Ein altorientalischer Teppich, Wien, 1895. Подъ ковромъ и ковровой декораціей мы понимаемъ александрійскія ткани, украшенныя фигурами и орнаментами.

[1]) Mau, Gesch. der decor. Wandm., 455, приводитъ слѣдующій примѣръ, Casa dei cap. color. Zahn, II, 39. Casa d. princ. Margherita. Presuhn, Le piu belle pareti di Pompei. Fasc. III, tav. VII. Niccolini, Descr. gener. tav. 46; кромѣ того, ср. декорацію комнаты за лавкой. Reg. V. 1. Происхожденіе этого декоративнаго элемента надо, несомнѣнно, искать въ томъ, что въ болѣе богатыхъ домахъ стѣны и интерколюмніи перистилей завѣшивались тканями. Послѣднему можно указать примѣры и въ Помпеяхъ, и въ Римѣ, см. Schreiber, ук. соч., 37, прим. 61. 62. Въ высшей степени интересно, указанное Шрейберомъ, свидѣтельство Bartoli (Fea, Miscell. I, 223). Онъ разсказываетъ, что при Иннокентіи X на Палатинѣ открыта была большая комната, стѣны которой были завѣшаны золототканными коврами. Притокъ свѣжаго воздуха разрушилъ эти ткани.

[2]) Сицилія—Monum. ined. 1835, tav. XLVI A^1, A^2, A^3; Annali, 1853, 58. Киренa—Murdoch Smith and Porcher, ук. соч., табл. 21. Ср. также образчикъ этой чисто ковровой декораціи въ катакомбахъ, Rossi, Roma sotterranea, II, tav. XXII.

[3]) Ср. также изображенную на той же табл. другую гробницу, гдѣ ковровый орнаментъ заполнилъ только верхнюю часть стѣны, низъ же декорованъ въ послѣднемъ помпейскомъ стилѣ. Совершенно то же видимъ мы въ декоровкахъ Помпей. Сравненіе этой гробницы съ указанной въ текстѣ не оставляетъ никакого сомнѣнія въ ковровомъ характерѣ декоровки первой.

нашихъ гробницъ, формы сердца съ двумя листиками подъ или надъ нимъ, орнаментъ, вышедшій, несомнѣнно, изъ стилизаціи цвѣтка, не есть что-либо „восточное“, а происходитъ изъ того же запаса общеэллинистическихъ орнаментовъ. Это доказываетъ фрагментъ ткани изъ Ахмима (Panopolis), гдѣ мы видимъ тотъ же орнаментъ на этотъ разъ въ центрѣ эллинизма (рис. 2) [1].

Такимъ образомъ чисто эллинистическій характеръ всѣхъ керченскихъ росписей не подлежитъ никакому сомнѣнію, что подтверждается и сравненіемъ съ росписями другихъ городовъ эллинистическаго міра.

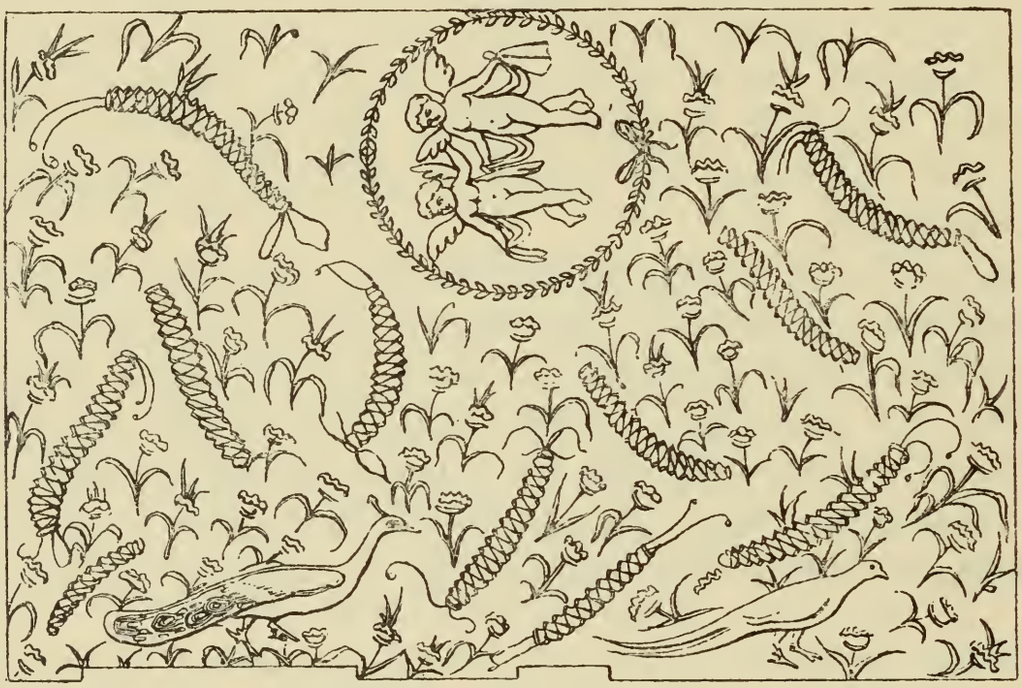


Рис. 1. Декоративная роспись сицилійской гробницы.

Наиболѣе важныя аналогіи даютъ, несомнѣнно, современныя керченскимъ, позднѣйшія римскія декораціи, перечисленныя нами выше, которыя, однако, Ю. А. Кулаковскій совершенно оставилъ въ сторонѣ при разборѣ керченскихъ росписей.

Уже Мау отмѣтилъ возвращеніе позднихъ декоровокъ ко второму стилю и это его заключеніе подтвердили позднѣйшія находки. Такъ,

---

[1]) Forrer, Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Strassburg, 1891, Taf. X. Относительно «восточнаго» характера цвѣточнаго орнамента вообще совершенно правильно разсуждаетъ Riegl, Stilfragen, 346: Das Blumenmuster aber darf nur insofern als «urorientalisches» gelten, als ja in der That die unmittelbaren Vorgänger der saracenischen Pflanzenornamente—die klassisch antiken—ein letzten Grunde aus dem Orient herstammen. Самый же цвѣтокъ розы, какъ декоративный мотивъ, отнюдь не рѣдкость. Укажемъ хотя бы на декоративные пилястры гробницы Гатеріевъ въ Латеранскомъ музеѣ, гдѣ цвѣтки и почки розы заполняютъ все поле пилястра (см. Hartel und Wickhoff, Die Wiener Genesis, 34. 35, рис. 9. 10).

въ домѣ подъ церковью S. Giovanni e Paolo мы встрѣчаемся съ двумя системами, имѣющими обѣ свой прототипъ во второмъ помпейскомъ стилѣ. Въ комнатѣ A (P. Germano di S. Stanislao, La casa celimontana, 83 сл., fig. 5. 6) надъ, вѣроятно, обложеннымъ настоящимъ мраморомъ цоколемъ идетъ средняя часть, заполненная фигурами молодыхъ людей въ плащахъ (отнюдь не putti), поддерживающихъ гирлянды. Внизу разнообразныя птицы, мелкія пташки летаютъ надъ гирляндами. Верхъ стѣны заполненъ обычнымъ орнаментальнымъ сборомъ винограда, безкрылыми

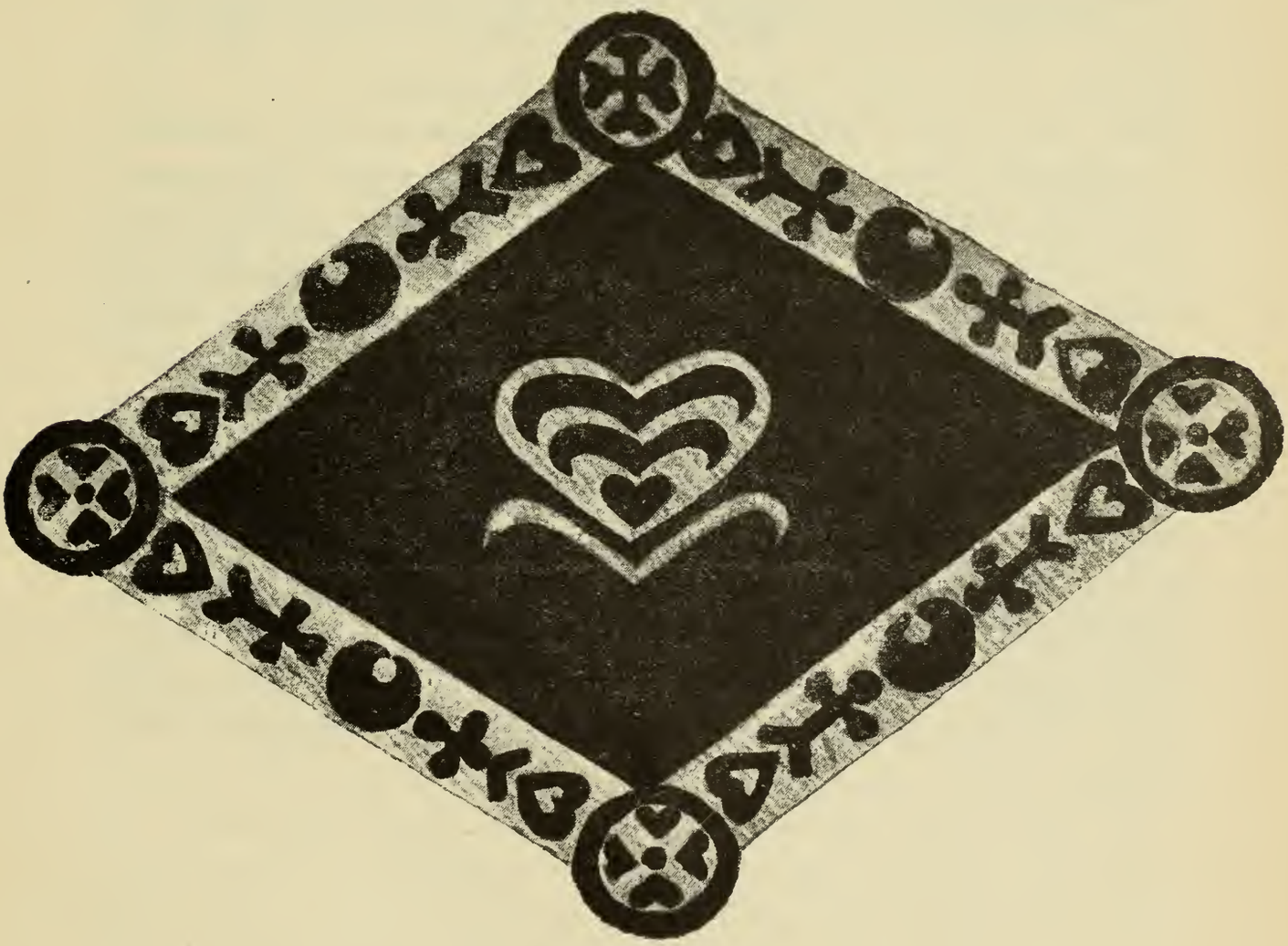


Рис. 2. Фрагментъ ткани изъ Ахмима.

эротами. Совершенно то же находимъ мы въ вышеупомянутомъ триклиніи на склонѣ Палатина. И здѣсь, вѣроятно, цоколь былъ обложенъ настоящимъ мраморомъ, и здѣсь средняя часть стѣны заполнена фигурами (верхняя не сохранилась). Схема та же, но разница въ трактовкѣ огромная. Въ палатинскомъ домѣ (временъ Антониновъ, см. Visconti, Bull. comun. 1892, 189) архитектурный мотивъ преобладаетъ, фигуры живутъ, между тѣмъ въ домѣ подъ церковью S. Giovanni e Paolo фигуры чисто орнаментальныя, архитектурной тенденціи совсѣмъ нѣтъ. Еще

шагъ, и мы приходимъ къ керченской гробницѣ 1890 года, гдѣ фигуры въ средней части безсмысленны, гдѣ и орнаментъ изъ архитектурнаго перешелъ въ чисто цвѣточный орнаментъ египетскихъ тканей. Но и здѣсь еще традиція сказывается, напримѣръ, въ дѣленіи столба на три поля, въ грубомъ подражаніи Zahnschnitt'у между средней и верхней частью (табл. 4 с.).

Наряду съ этими декоровками мы встрѣчаемся въ Римѣ съ другой, болѣе простой и поэтому болѣе распространенной системой. Это та же схема второго стиля—подражаніе облицовкѣ стѣны драгоцѣнными мраморами. Такую роспись имѣемъ мы въ таблинѣ того же дома подъ церковью S. Giovanni e Paolo (ук. соч., 93 сл., рис. 7. 8. 9), гдѣ, однако, еще силенъ архитектурный мотивъ, нашедшій себѣ выраженіе въ отдѣльныхъ эдикулахъ, на которыя разбита средняя часть стѣны; но уже въ комнатахъ сосѣднихъ этотъ архитектурный моментъ исчезаетъ, остается только подражаніе сплошной гладкой облицовкѣ мраморными плитами. Первую стадію этого развитія видимъ мы въ стасовской катакомбѣ, гдѣ архитектурная тенденція выразилась въ дѣлящихъ стѣну, нарисованныхъ пилястрахъ; это архитектурное направленіе уже въ гробницѣ 1876 года исчезло и осталась только обычная облицовка мраморомъ. Особенно важны для исторіи декоративной живописи въ Пантикапеѣ послѣднія двѣ гробницы въ виду того, что въ нихъ мы видимъ борьбу двухъ элементовъ: цвѣточнаго орнамента и мраморной облицовки. Побѣдилъ-ли одинъ изъ двухъ элементовъ, или оба продолжали существовать одновременно, рѣшить трудно. Декорація гробницы 1890 года какъ будто указываетъ на побѣду цвѣточнаго орнамента.

ПО ПОВОДУ ФРАГМЕНТА СТѢННОЙ ЖИВОПИСИ, ИЗДАННАГО Б. В. ФАРМАКОВСКИМЪ.

Чл.-сотр. Д. В. Айналова.

Фрагментъ стѣнной живописи, изданный Б. В. Фармаковскимъ, при разсматриваніи изображенной на немъ части фигуры, вызвалъ у меня нѣкоторыя соображенія, которыми я считаю нелишнимъ подѣлиться съ читателями.

Въ остаткѣ живописи, сохранившейся на фрагментѣ, Б. В. Фармаковскій видитъ часть идущей фигуры человѣка; для уясненія композиціи всей фигуры онъ указываетъ на одну микенскую гемму, гдѣ представленъ человѣкъ, идущій вправо, держащій обѣ руки у груди и открывающій предъ собою ладонь правой руки [1]). Эту фигуру, отмѣченную чертами гораздо болѣе грубаго архаизма, нежели живопись на фрагментѣ, съ ея остроконечными плечами, треугольнымъ торсомъ, можно было бы привести, какъ аналогію къ фрескѣ, лишь въ томъ случаѣ, если бы положеніе шеи и праваго плеча у ней повторяли то же положеніе, что и на фрескѣ. На геммѣ изображенная фигура имѣетъ шею, посаженную нормально надъ срединой торса, между тѣмъ какъ на фрагментѣ шея находится у самаго плечевого мускула, нѣсколько приподнятаго, такъ что часть шеи приходится надъ мышкой. Если мы попытаемся представить себѣ толщину шеи при томъ условіи, что фигура на фрескѣ идетъ или стоитъ, то должны будемъ допустить, что шея шире всей груди, чему нельзя найти аналогій, какъ бы грубо и неуклюже ни рисовали въ архаическую пору художники. Между тѣмъ, линія торса, уходящая быстро влѣво изъ-подъ мышки, указываетъ на то, что торсъ былъ сильно отодвинутъ влѣво и что положеніе шеи надъ мышкой вызвано именно этимъ отклоненіемъ торса. Такъ какъ торсъ

---

[1]) Girard, La peinture antique, fig. 64.

вытянуть влѣво отъ зрителя, то тяжесть тѣла падаетъ на правую руку, чѣмъ и объясняется приподнятость плеча и отсутствіе мускульныхъ связей между шеей и плечомъ, которыя опали, и шея, какъ это всегда бываетъ при грузномъ опираніи тѣла на локоть руки, почти касается мускула плеча въ томъ мѣстѣ, гдѣ надѣто ожерелье. Лишь въ фигурахъ дипильскаго стиля шея ставится надъ треугольникомъ груди безъ сопровожденія мускуловъ шеи. Фрагментъ даетъ еще одно указаніе на

Опытъ реставраціи фрагмента стѣнной живописи, изданнаго Б. В. Фармаковскимъ.

то, что въ фигурѣ тяжесть тѣла опиралась на локоть руки. Это указаніе мы находимъ въ двухъ поперечныхъ линіяхъ. Онѣ указываютъ на то, что для художника горизонтъ представлялся въ направленіи этихъ линій и что вся фигура въ своей оріентировкѣ должна быть сообразована съ этими горизонтальными линіями. Онѣ не могутъ быть приняты за вертикальныя линіи, такъ какъ тогда фигура оказалась бы съ головой, склоненной къ землѣ, а при такомъ положеніи голова оттянетъ плечо и шейныя связи. Эти двѣ линіи могутъ быть сопоставлены,

какъ это уже замѣтилъ Н. П. Кондаковъ, съ тѣми линіями въ кладкѣ поливныхъ кирпичей, которыя извѣстны на ассирійскихъ поливахъ, и которыя раздѣляютъ всю композицію на четыреугольники. Этимъ подражаніемъ поливной живописи можетъ быть объяснено то обстоятельство, что верхняя линія проходитъ не только по фону, но и по тѣлу фигуры, какъ и на ассирійскихъ поливахъ, а также и то, что каждая линія представляетъ двуцвѣтную тонкую полоску, воспроизводящую двойную линію цементной кладки между поливными кирпичами. На подражаніе или, скорѣе, на сохраненіе чертъ ассирійской поливной живописи указываетъ, сверхъ того, еще и синій фонъ, который ни въ коемъ случаѣ не можетъ считаться оригинальной чертой микенской техники, такъ какъ хорошо извѣстенъ и въ Ассиріи. Широкій желтый контуръ еще болѣе указываетъ на сохраненіе чертъ техники поливы, такъ какъ онъ замыкаетъ собою отдѣльныя части фигуры: руку съ локтемъ, кисть руки, браслетъ, ожерелье, цвѣтокъ. Цвѣтовая гемма та же, что и на ассирійскихъ поливахъ, а отсутствіе моделировки служитъ послѣдней чертой аналогіи съ поливой. Техника поливы не допускаетъ моделировки, ибо въ ней, какъ въ эмали, извѣстныя опредѣленныя пространства заполняются ровнымъ одноцвѣтнымъ слоемъ поливы.

Вслѣдствіе всего этого, если рисунокъ г. Боброва вѣренъ вполнѣ и въ точности передаетъ остатокъ живописи на стукѣ, мы съ полнымъ вѣроятіемъ можемъ думать, что фигура:

1) находилась въ наклонномъ положеніи, вправо отъ зрителя, и что

2) она опирала тяжесть торса на локоть правой руки.

Такъ какъ рука спокойно держитъ бутонъ цвѣтка, то, слѣдовательно, она не можетъ представлять собою человѣка, умирающаго или раненаго, павшаго на землю и опирающаго торсъ на локоть правой руки, а скорѣе человѣка, возлежащаго за пиромъ, или въ какой-либо иной обстановкѣ. Ближайшія аналогіи такимъ возлежащимъ фигурамъ находятся на мало-азійскихъ рельефахъ изъ Ассоса, затѣмъ, въ болѣе или менѣе близкихъ или отдаленныхъ повтореніяхъ, встрѣчаются въ сценахъ возлежанія въ вазовой живописи и въ живописи этрусскихъ катакомбъ [1]).

Фигура на фрагментѣ обнаруживаетъ ближайшее родство не съ фигурами на сосудѣ изъ Вафіо, а съ живописными памятниками, напр., съ извѣстной стелой Лисія (Conze, Die attischen Grabreliefs, Taf. 1).

---

[1]) См., напр., возлежащую фигуру на фрескѣ изъ могилы въ Корнето у Martha, L'art étrusque, fig. 263; ср. также Millin-Millingen, Peintures des vases antiques, 63, 58. Baumeister, Denkmäler d. klass. Alterthums, III, fig. 1800.

Здѣсь повторяется та же плоская, безъ моделировки, живопись, тѣ же широкіе свѣтлые контуры, та же угловатость и крѣпость тѣла, тѣ же пальцы рукъ въ родѣ зигзагъ, та же точность и строгая выдержанность линіи контура и та же неподвижность въ общемъ исполненіи. Къ послѣдней уже примыкаетъ стела Аристіона.

На основаніи этихъ соображеній можно думать, что фрагментъ, изданный Б. В. Фармаковскимъ, представляетъ вообще памятникъ архаическій, который едва-ли можно считать за спеціальное произведеніе микенской культуры. Синіе фоны, извѣстные въ Ассиріи и Египтѣ, встрѣчаются, сверхъ того, и въ этрусской живописи наряду съ тѣмъ же архаизмомъ формъ, который виденъ на изданномъ фрагментѣ.

ТЕОРІЯ ФУРТВЕНГЛЕРА О КОПІЯХЪ ГРЕЧЕСКИХЪ СТАТУЙ.

Д. чл. С. А. Жебелева.

Появленіе замѣчательнаго, во многихъ отношеніяхъ, труда Фуртвенглера „Meisterwerke der griechischen Plastik“ составило, можно смѣло быть увѣреннымъ въ этомъ, эпоху въ исторіи изученія памятниковъ классической скульптуры. Вліяніе, какое оказали эти „Kunstgeschichtliche Untersuchungen“, чувствуется, и въ настоящее время, довольно ощутительно, особенно въ работахъ молодыхъ нѣмецкихъ археологовъ [1]). Иначе и быть не могло: своими „Meisterwerke“ Фуртвенглеръ попытался значительно расширить, если можно такъ выразиться, область исторіи классическаго искусства, сравнительно съ тѣмъ „небольшимъ, узкимъ кругомъ памятниковъ“, который былъ въ обращеніи до тѣхъ поръ (Meisterwerke, VII). Главную цѣль своихъ изслѣдованій Фуртвенглеръ, по его собственному заявленію, положилъ въ томъ, чтобы „извлечь изъ памятниковъ новое прочное основаніе для построенія исторіи греческой статуарной скульптуры“ (Meisterwerke, VIII). Матеріаломъ для этого послужили Фуртвенглеру, главнымъ образомъ, копіи древнихъ статуй, ибо „все лучшее, что̀ создало классическое искусство, сохранилось до нашего времени, за немногими, но блестящими исключеніями, только въ копіяхъ“ (Meisterwerke, IX). Все возростающія и возростающія находки на греческой почвѣ оригинальныхъ произведеній вытѣснили, въ послѣдне время, изученіе копій, обязанныхъ своимъ происхожденіемъ, главнымъ образомъ, Италіи. Но

---

[1]) Чтобы не ходить далеко за примѣромъ, достаточно указать на текстъ Арндта (а также Булле и Гаузера) къ предпринятому имъ изданію «Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculptur», гдѣ издатели, въ большинствѣ случаевъ, идутъ всецѣло по стопамъ Фуртвенглера при опредѣленіи скульптурныхъ произведеній по школамъ и отдѣльнымъ мастерамъ. Напротивъ, очень цѣннымъ является критическое отношеніе къ нѣкоторымъ изъ предположеній Фуртвенглера Коллиньона во второмъ томѣ его «Histoire de la sculpture grecque», Paris, 1897.

оригинальныя скульптуры, находимыя въ Греціи, по заявленію Фуртвенглера, представляютъ собою, за немногими исключеніями, лишь произведенія второстепеннаго, неважнаго достоинства [1]). Наоборотъ, въ римскихъ копіяхъ сохранился „выборъ самаго лучшаго, самаго замѣчательнаго, что̀ произвела древность". Итакъ, на первомъ планѣ должно быть поставлено *тщательное изслѣдованіе и критика сохранившихся копій.*

Въ справедливости выставленнаго Фуртвенглеромъ положенія едва-ли кто будетъ сомнѣваться. Иного рода вопросъ: какимъ методомъ руководствоваться при этомъ тщательномъ изслѣдованіи и критикѣ сохранившихся копій. Отвѣтъ на этотъ вопросъ даетъ Фуртвенглеръ въ своемъ новомъ трудѣ „Ueber die Statuenkopieen im Alterthum", первая часть котораго появилась въ „Abhandlungen der K. bayer. Akademie der Wiss." за 1896 годъ (I Cl. XX Bd. III Abth., 527—588), а затѣмъ вышла отдѣльно. Новое сочиненіе Фуртвенглера можетъ быть разсматриваемо, отчасти, какъ дополненіе къ „Meisterwerke", отчасти, какъ возраженіе нѣкоторымъ критикамъ Фуртвенглера [2]), отчасти какъ вводная глава къ самимъ „Meisterwerke". Что новое сочиненіе Фуртвенглера должно быть разсматриваемо, между прочимъ, какъ введеніе къ его „Meisterwerke", видно изъ слѣдующаго замѣчанія автора на первой же страницѣ: „Успѣхи нашихъ знаній о великихъ скульпторахъ древности зависятъ, въ существенной степени, отъ того, насколько правильно сумѣемъ мы пользоваться сохранившимися, въ большомъ количествѣ, копіями ихъ произведеній... Въ своихъ изслѣдованіяхъ, изданныхъ въ 1893 году подъ заглавіемъ „Meisterwerke der griechischen Plastik", я исходилъ изъ опредѣленныхъ представленій о характерѣ сохранившихся копій и объ ихъ пригодности, объ эпохахъ и школахъ, къ которымъ онѣ принадлежатъ, объ ихъ отношеніи къ оригиналамъ. Настоящій трактатъ долженъ снова подвергнутъ изслѣдованію эти вопросы и представить ихъ во взаимномъ соотношеніи" (Ueber Statuenkopieen, 3). Что Фуртвенглеръ не хотѣлъ оставить безъ вниманія сдѣланныхъ ему возраженій по поводу его выводовъ въ „Meisterwerke", доказываютъ дальнѣйшія его слова: „Необходимость подобнаго объединяющаго изслѣдованія... стала для меня особенно осязательною въ виду тѣхъ неоднократныхъ недоразумѣній, съ которыми были встрѣчены мои предшествующія изслѣдованія. Вѣдь дошло

---

[1]) Утвержденіе, по меньшей мѣрѣ, странное, если припомнить, какого рода оригинальныя скульптуры найдены были при раскопкахъ въ Олимпіи, на аѳинскомъ акрополѣ и т. д. и какія въ недавнее время открыты при раскопкахъ французовъ въ Дельфахъ.

[2]) Особенно Кекуле, помѣстившему разборъ «Meisterwerke» въ Götting. gel. Anz. 1895, II, 625 сл.

дѣло до того, что захотѣли дискредитировать весь нашъ трудъ о копіяхъ". „*Пришло время, разъ навсегда,*—заявляетъ онъ,—*точнѣе выяснить основныя понятія о копіяхъ статуй*" (Ueber Statuenkopieen, 3 сл.).

По правдѣ сказать, дѣло выиграло бы значительно, если бы эти „основныя понятія" были изложены точнѣе въ введеніи къ тѣмъ же „Meisterwerke": тогда была бы болѣе ясна основная точка зрѣнія Фуртвенглера на многіе вопросы, имъ тамъ рѣшаемые или затрагиваемые. Но какъ бы то ни было, новая работа Фуртвенглера представляется настолько важною для археологической науки, что намъ извинительно будетъ остановиться по-подробнѣе на ея содержаніи и посильной критической оцѣнкѣ.

I.

Въ появившейся пока первой части своей работы Фуртвенглеръ ставитъ на обсужденіе *хронологическій* вопросъ: съ какого времени начинаютъ копировать статуарныя произведенія? Когда развивается въ древнемъ искусствѣ такого рода художественная дѣятельность, которая подражала болѣе древнимъ пластическимъ произведеніямъ, на томъ основаніи, что они были знамениты или вообще принадлежали болѣе древнему, классическому періоду искусства?

Поставивъ этотъ вопросъ, Фуртвенглеръ, не задумываясь, даетъ на него такой отвѣтъ: „Въ самомъ понятіи этого рода художественной дѣятельности (копированіи) заключается уже указаніе на то, что она можетъ принадлежать тому времени, которое стоитъ въ извѣстномъ отдаленіи отъ великихъ эпохъ продуктивнаго искусства; къ этимъ послѣднимъ она обращается въ сознаніи своего собственнаго безсилія (Ueber Statuenkopieen, 5).

Это основное положеніе Фуртвенглера, думается, удовлетворитъ не всякаго. A priori трудно представить себѣ, что копированіе знаменитыхъ статуй началось съ какого-то опредѣленнаго времени, что, въ одно время, искусство только *создавало*, и что, затѣмъ, оно, главнымъ образомъ, только *копировало* ранѣе созданные образцы. Аналогій подобнаго рода явленію Фуртвенглеръ указать не можетъ. Къ тому же, развѣ намъ извѣстны *всѣ копіи* тѣхъ или другихъ знаменитыхъ произведеній, существовавшихъ въ древности? И развѣ можемъ мы поручиться, что всѣ существующія въ *настоящее время* копіи, дѣйствительно, принадлежатъ позднимъ временамъ?

Но спрашивается, съ какого же именно времени началось копированіе знаменитыхъ статуй? По мнѣнію Фуртвенглера—не ранѣе I в. до Р. Хр.

Это правило допускаетъ, однакоже, *исключенія*. Въ эпоху, предшествующую I в. до Р. Хр., наблюдаются слѣдующаго рода явленія, *сродныя* позднѣйшему копированію.

1. То или другое произведеніе художника *повторяется* имъ самимъ или его учениками [1]). Разумѣется, самъ художникъ можетъ *повторять* свое произведеніе, но ученикъ, повторяющій произведеніе своего учителя, не является-ли въ то же самое время *копирователемъ* его? Вообще, границу между „повтореніемъ" и „копированіемъ" надлежало бы Фуртвенглеру обозначить точнѣе.

2. Выдающіяся произведенія того или другого художника, естественно, служатъ всегда для его учениковъ какъ бы прообразомъ (Vorbild) ихъ собственныхъ работъ [2]).

3. Отдѣльныя выдающіяся произведенія болѣе или менѣе свободно воспроизводятся другими современными имъ художниками [3]). Но почему такого рода произведенія не могли прямо копироваться, разъ, по заявленію Фуртвенглера, „древность не знала права собственности"?

4. Знаменитыя произведенія искусства уже очень скоро, послѣ ихъ появленія, воспроизводятся въ предметахъ художественнаго ремесла: въ рельефахъ, на монетахъ, рѣзныхъ камняхъ, вазахъ [4]).

Во всѣхъ указанныхъ выше случаяхъ есть, однакоже, всегда нѣчто свое индивидуальное. Настоящихъ копій между всѣми этими произведеніями найти нельзя. Такимъ образомъ, заключаетъ Фуртвенглеръ, нѣтъ копій, которыя можно было бы приписать V или IV вѣку.

Что касается 4-й группы перечисленныхъ Фуртвенглеромъ произведеній, то, разумѣется, мастеръ (не художникъ), вдохновленный тѣмъ или другимъ знаменитымъ произведеніемъ, принужденъ былъ отступать отъ оригинала въ отдѣльныхъ деталяхъ уже по свойству самого матеріала, въ которомъ ему приходилось работать, способовъ воспроизведенія и т. п., гдѣ онъ былъ связанъ особыми, чисто техническими условіями при воспроизведеніи. Но положительно непонятно, почему ученики того или другого художника, его современники и ближайшіе послѣдователи должны были непремѣнно привносить свое „я" при копи-

---

[1]) Примѣромъ такого рода «повтореній» служитъ, по словамъ Фуртвенглера (стр. 5), торсъ Афродиты въ Аѳинахъ (Brunn-Bruckmann, Denkmäler, 300 A)—повтореніе оригинала Афродиты Арльской въ Луврѣ (Brunn-Bruckmann, Denkmäler, 296), который Фуртвенглеръ (Meisterwerke, 547) усвояетъ Праксителю.

[2]) Примѣры такихъ произведеній сопоставлены Фуртвенглеромъ на стр. 6 сл.

[3]) Примѣры на стр. 7.

[4]) Стр. 7 сл. Особенно сильное вліяніе въ этомъ случаѣ оказала фидіева статуя Аѳины Дѣвы.

рованіи, и почему, наоборотъ, настоящіе „копіисты“, т.-е. художники, начиная съ I в. до Р. Хр., должны были утратить всякую индивидуальность при копированіи. Эта часть теоріи Фуртвенглера основана, по меньшей мѣрѣ, на крайнемъ субъективизмѣ.

5. Въ особую группу „подражаній“ стариннымъ произведеніямъ Фуртвенглеръ выдѣляетъ произведенія *архаистическія* (стр. 9 сл.). Эти произведенія особенно важны для уясненія способа пользованія болѣе древними образцами въ эпоху еще продуктивнаго греческаго искусства. Значительныя отклоненія архаистическихъ произведеній отъ произведеній архаическихъ обусловливаются тѣмъ, что, въ періодъ ихъ возникновенія, не могли воспроизводить стиль отдаленныхъ временъ, не придавая ему, въ значительной степени, примѣси стиля господствующаго. Прежніе археологи впадали въ большую ошибку, относя всѣ вообще архаистическія произведенія ко временамъ Августа или даже Адріана; тогда занимались только простымъ копированіемъ, не привнося въ копіи ничего самостоятельнаго, ничего новаго. Бо̀льшая часть найденныхъ въ Италіи архаистическихъ скульптуръ состоитъ только изъ *копій* по архаистическимъ же оригиналамъ, относящимся въ значительномъ количествѣ еще къ концу V—началу IV в. Архаистическое искусство никоимъ образомъ не можетъ быть разсматриваемо какъ прямое продолженіе искусства архаическаго; оно примыкаетъ только искусственно къ развитому архаическому стилю, утрируя нѣкоторыя его свойства и примѣшивая повсюду элементы вполнѣ свободнаго стиля [1]). Первоначальный архаистическій стиль отличается характеромъ религіознымъ. Это, по выраженію Фуртвенглера (стр. 12), „стиль благочестивыхъ людей, видѣвшихъ свой идеалъ въ сѣдой старинѣ“. Начало его въ Аѳинахъ относится ко времени дѣятельности Никія; въ IV в. вліяніе его сказывается и за предѣлами Аттики [2]).

Вопросъ объ архаистическомъ стилѣ въ греческомъ искусствѣ принадлежитъ къ числу наиболѣе важныхъ и любопытныхъ. Создателемъ этого стиля Фуртвенглеръ, какъ извѣстно, считаетъ Каллимаха [3]). Этому Каллимаху Фуртвенглеръ усвоилъ такое количество произведеній, что Кекуле, въ своей рецензіи, рѣзко, но, можетъ быть, до нѣкоторой степени, основательно отозвался о фуртвенглеровомъ Каллимахѣ, какъ о „горшкѣ, куда можно валить все, что̀ попало“ [4]). Поднимать снова во-

[1]) Стр. 9 сл.

[2]) Стр. 12 сл.

[3]) Meisterwerke, 201.

[4]) На это Фуртвенглеръ не менѣе рѣзко замѣтилъ своему рецензенту, что онъ можетъ «ruhig in seine Töpfe werfen, was ihm Vergnügen macht» (Ueber Statuenkopieen, 11[1]).

*

просъ о Каллимахѣ завлекло бы насъ слишкомъ далеко [1]). Во всякомъ случаѣ, вопросъ о происхожденіи и началѣ архаистическаго стиля далеко не можетъ считаться вполнѣ рѣшеннымъ въ настоящее время. Онъ считается обыкновенно „прямымъ наслѣдникомъ старыхъ аттическихъ мастеровъ“, среди всѣхъ современниковъ Фидія. Но развѣ вымерли окончательно традиціи архаическаго искусства въ Аттикѣ даже въ эпоху высшаго развитія искусства при Фидіи? Еще на нѣкоторыхъ метопахъ Парѳенона мы замѣчаемъ присутствіе архаическаго стиля [2]). То же самое приходится замѣтить относительно метопъ такъ-называемаго Ѳисіона [3]). Но этотъ архаическій стиль далеко не то же, что стиль VI в.; въ немъ уже сказываются нѣкоторыя оригинальныя черты, свойственныя духу времени. Если допустить существованіе такихъ рѣзкихъ скачковъ отъ произведеній архаическихъ къ произведеніямъ свободнаго стиля и отъ этихъ послѣднихъ къ копіямъ, то не нарушится-ли этимъ историческая связь развитія греческаго искусства? Въ числѣ существующихъ копій Фуртвенглеръ не находитъ копій съ произведеній архаистическихъ, такъ какъ позднѣйшіе копіисты, по его словамъ, предпочитали воспроизводить настоящія архаическія произведенія [4]). Но и этотъ вопросъ требуетъ, конечно, тщательнаго пересмотра.

6. Настоящія копіи съ болѣе древнихъ произведеній появляются только въ эллинистическое время. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательна дѣятельность пергамскихъ царей, которые, естественно, предпочитали имѣть копіи, разъ нельзя было достать оригиналовъ. Но такихъ копій, по заявленію самаго Фуртвенглера, найдено „сравнительно“ очень мало [5]).

---

[1]) А. Н. Щукаревъ разбиралъ этотъ вопросъ въ одномъ изъ своихъ докладовъ, читанныхъ имъ въ засѣданіи Класс. Отд. Къ сожалѣнію, докладъ этотъ остался ненапечатаннымъ.

[2]) Ср. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II, 16 сл. См. замѣчанія о стилѣ парѳенонскихъ метопъ у В. К. Мальмберга, Метопы древне-греческихъ храмовъ, 119 сл.

[3]) Collignon, Hist de la sculpt. gr. II, 80 сл.

[4]) Только въ Виллѣ Альбани Фуртвенглеръ нашелъ одну копію архаистической статуи, представляющую бородатаго Діониса (№ 983).

[5]) Къ числу ихъ Фуртвенглеръ (стр. 14) относитъ: статую Аммона въ Оттоманскомъ музеѣ, небольшую статую Леды и голову юноши въ стилѣ Скопаса, колоссальную копію Аѳины Дѣвы (она передаетъ, однако, оригиналъ неточно, такъ какъ складки у нея «модернизированы»), двѣ женскихъ статуи (одна издана Винтеромъ въ Ant. Denkm. II, 22, ср. Kekulé, Ueber eine Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren, Berlin, 1894, 20, другая не издана); Фуртвенглеръ считаетъ ихъ копіями пергамскими, главнымъ образомъ, на основаніи изслѣдованія драпировки одежды, хотя онъ тутъ же замѣчаетъ, что «der Unterschied seiner Gewandfalten von denen der Originale ist in Worten schwer deutlich zu machen, dem geübteren Auge ist er sofort fassbar», Винтера же и Кекуле, считающихъ эту статую оригиналомъ, онъ называетъ ничего не понимающими въ характерѣ дѣйствительныхъ оригиналовъ фидіевой школы Вообще, у Фуртвенглера зачастую рѣшающую роль играетъ «das empfängliche geschulte Auge» (стр. 17).

Въ пергамскую эпоху, по Фуртвенглеру, копировали, главнымъ образомъ, оригиналы фидіеваго времени, но копировали неточно, не по слѣпкамъ, не съ помощью пунктированія, примѣшивая повсюду собственный пергамскій стиль (особенно въ трактовкѣ одеждъ). Начало копированія въ Пергамѣ древнихъ оригиналовъ Фуртвенглеръ очень остроумно сопоставляетъ съ первыми появленіями тамъ художественно-историческихъ изслѣдованій [1]).

На-ряду съ Пергамомъ, и въ другихъ мѣстахъ греческаго міра развивается копированіе. Къ числу такихъ художниковъ-копіистовъ Фуртвенглеръ склоненъ, повидимому, относить и Дамофонта, который въ своей Ликосурской группѣ подражалъ (но едва-ли копировалъ) въ головѣ Анита Олимпійскому Зевсу Фидія. Но считать Дамофонта только копіистомъ у насъ нѣтъ никакихъ данныхъ; это былъ художникъ самостоятельный, хотя, въ созданіи типовъ своей группы, не отступалъ отъ выработанныхъ каноническихъ типовъ, главнымъ образомъ, аттической школою [2]).

Аѳина съ памятника Еввулида представляетъ, по мнѣнію Фуртвенглера, копію Аѳины типа луврской Аѳины Веллетри, оригиналъ которой онъ приписываетъ Кресилу [3]). Но и Еввулида мы не имѣемъ права считать простымъ копіистомъ [4]); впрочемъ, и, по словамъ Фуртвенглера (стр. 19), Еввулидъ еще не „вработался“ въ древній стиль. Точно также статуя Г. Офеллія, найденная на Дилосѣ, работы аѳинскихъ художниковъ Діонисія, сына Тимархида, и Тимархида, сына Поликла (Bull. de corr. hell. V (1881), табл. XII) представляетъ, по мнѣнію Фуртвенглера, копію съ праксителевыхъ „образцовъ“. Но, спрашивается, какихъ; и не проще-ли думать, что статуя Г. Офеллія сработана лишь *въ стилѣ* Праксителя? Наконецъ, въ „Боргезскомъ бойцѣ“ Агасія Фуртвенглеръ видитъ лишь „переработку болѣе древняго лисиппова оригинала“. Нельзя, однако, забывать того, что, хотя эта статуя и переработка, но она настолько самостоятельна, что смѣло можетъ сойти за оригиналъ.

---

[1]) Ср. Robert, Archäologische Märchen, 52 сл.

[2]) На сходство головы Анита Дамофонта съ бюстомъ Зевса Отриколи намъ уже приходилось указывать. Фил. Обозр. VI (1894), 1, стр. 47[1]. По Фуртвенглеру (Meisterwerke, 370) типъ Зевса Отриколи созданъ аттическими скульпторами IV в., работавшими въ стилѣ Праксителя.

[3]) Мильхгёферъ (Archäol. Studien H. Brunn dargebracht, 50) указалъ на то, что оригиналомъ Еввулиду для его статуи послужила статуя Аѳины Спасительницы въ Пиреѣ. По свидѣтельству Плинія (N. H. 34, 17) эту статую Аѳины Спасительницы изваялъ Кефисодотъ, но Фуртвенглеръ безцеремонно отвергаетъ это свидѣтельство и приписываетъ ее Кресилу.

[4]) Мильхгёферъ, ук. м.

7. Съ I в. до Р. Хр. начинается уже простое копированіе всѣхъ наиболѣе извѣстныхъ древнихъ оригиналовъ. Родоначальникомъ этого „вѣрнаго“ копированія былъ Паситель. По свидѣтельству Плинія (N. H. 36, 39), Паситель написалъ пять книгъ о nobilia opera in toto orbe. Отсюда Фуртвенглеръ заключаетъ: въ Римѣ, какъ и въ Пергамѣ, копированіе идетъ рука объ руку съ художественно-историческими изслѣдованіями. Свидѣтельство Плинія Фуртвенглеръ понимаетъ такъ: Паситель изъ всего необъятнаго извѣстнаго въ ту пору запаса статуй сдѣлалъ выборъ наиболѣе замѣчательныхъ (nobilia opera) и описалъ ихъ въ пяти книгахъ своего изслѣдованія. Правда, въ текстѣ Плинія ни слова не говорится о какомъ-то выборѣ, но съ толкованіемъ Фуртвенглера примириться можно. За то едва-ли Фуртвенглеръ можетъ указать на какое-либо свидѣтельство насчетъ того, что Паситель „рекомендовалъ эти статуи копировать“ (стр. 20), въ виду развившейся въ то время въ Римѣ любви къ искусству и начинавшихъ появляться великолѣпныхъ построекъ, для которыхъ была „настоятельная потребность“ въ подобныхъ копіяхъ.

Къ сожалѣнію, о характерѣ художественной дѣятельности Пасителя намъ ничего почти неизвѣстно. По свидѣтельству того же Плинія (N. H. 35, 156), приводимому имъ со словъ Варрона, Паситель nihil umquam fecit antequam finxit. Этого замѣчанія для Фуртвенглера достаточно, чтобы заключать: „если Паситель свои собственныя композиціи передавалъ въ мраморѣ только по точной модели, то онъ и при копированіи не былъ свободенъ, но копируемою статуею пользовался, какъ точною моделью“ (стр. 21). Утвержденіе Фуртвенглера, что употребленіе слѣпковъ для мраморныхъ копій введено было, по всей вѣроятности, первымъ Пасителемъ, требуетъ, однако, тщательной провѣрки и, пока этой провѣрки сдѣлано не будетъ, далѣе вѣроятности идти не можетъ. Указаніе Варрона, приводимое Фуртвенглеромъ, а ранѣе него Блюмнеромъ (Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern, III, 190), свидѣтельствуетъ лишь о томъ, что Паситель самъ работалъ по моделямъ всегда; и если бы Паситель былъ только хорошимъ копіистомъ, то заслуживалъ-ли бы онъ эпитета „summus“, которымъ награждаетъ его Варронъ? Для уясненія собственно техническихъ процессовъ древняго ваянія сдѣлано пока очень мало, чтобы можно было заключать, что „до поздне-эллинистической эпохи не пользовались обыкновенно моделями, а работали прямо въ мраморѣ“ [1]). Съ дру-

[1]) Фуртвенглеръ указываетъ на статью Гарднера: The processes of greek sculpture, as shown by some unfinished statues in Athens (Journ. of hell. stud. XI (1890), 129 сл.), но статья эта изслѣдуетъ лишь весьма ограниченный кругъ памятниковъ. Что же

гой стороны у насъ есть литературное свидѣтельство, неизвѣстно, почему заподозриваемое Фуртвенглеромъ, что глиняные слѣпки дѣлалъ уже Вутадъ [1]); далѣе мы можемъ указать на игнорируемое Фуртвенглеромъ свидѣтельство Плинія (N. H. 35, 153) о томъ, что сикіонскій скульпторъ Лисистратъ, братъ Лисиппа, „hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit... idem et de signis effigies exprimere invenit"; наконецъ, въ эпидаврійской надписи (IV в.) о постройкѣ храма Асклипія упоминаются прямо τύποι (Cavvadias, Fouilles d'Epidaure, I, 78 сл., № 241, ll. 36—39: Τιμόθεος ἕλετο τύπος ἐργάσα[σ]θαι), т.-е. модели [2]).

Всѣхъ художниковъ, слѣдовавшихъ за Пасителемъ, Фуртвенглеръ считаетъ простыми копіистами. Таковы: ученикъ Пасителя Стефанъ, ученикъ Стефана Менелай, аѳинскіе художники Аполлоній, Критонъ, Николай, Антіохъ, Гликонъ, Клеоменъ, мало-азійскіе Аристей и Папій и т. д. [3]).

Но чтобъ доказать, что всѣ перечисленные художники были только вѣрными копіистами, слѣдуетъ конечно, подвергнуть художественному изслѣдованію сохранившіяся ихъ произведенія. Фуртвенглеръ пока этого не дѣлаетъ; но нетрудно предугадать, что „воспріимчивый, вышколенный глазъ" Фуртвенглера докажетъ все, что ему угодно будетъ доказать. Всѣмъ давно извѣстно, что ново-аттики, художники школы Пасителя, вообще всѣ художники такъ-называемаго римскаго періода въ исторіи греческаго искусства, не были талантами первоклассными, не произвели переворота въ искусствѣ, что одни изъ нихъ возвратились къ старымъ идеаламъ, другіе продолжали установившіяся традиціи. Но имѣемъ-ли мы право считать ихъ простыми копіистами, лишать ихъ всякой индивидуальности? И возможно-ли смѣшивать искусство подражательное (каково и было искусство, начиная со второй половины II в. до Р. Хр.)

касается статьи Трея: Die technische Herstellung und Bemalung der Giebelgruppen am olympischen Zeustempel (Jahrb. d. k. d. arch. Inst. X (1895), 1 сл.), то здѣсь Трей указываетъ лишь на то, что на отдѣльныхъ фигурахъ олимпійскихъ фронтоновъ и теперь видны слѣды бурава и пилы, чѣмъ сглаживали неровности или продѣлывали отверстія для укрѣпленія металлическихъ частей, что вообще фигуры фронтоновъ первоначально исполнены были въ мастерской, а потомъ, при постановкѣ ихъ на мѣсто, были переработаны и т. д.

[1]) Plin. N. H. 35, 152—153: Butadis inventum est rubricam addere aut ex rubra creta pingere, primusque personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae inter initia prostypa vocavit, postea idem ectypa fecit propter hunc plastae appellati... crevitque res in tantum ut nulla signa statuaeve sine argilla fierent.

[2]) Ср. Gurlitt, Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich, XIV, 127.

[3]) Изъ Италіи, говоритъ Фуртвенглеръ (стр. 23 сл.), копированіе распространилось и по Греціи, а также и въ сѣверную Африку.

и, въ силу этого, эклектическое, съ искусствомъ копированія, которое, въ сущности, никогда и не было искусствомъ, а только ремесломъ?

Такова теорія Фуртвенглера о копіяхъ греческихъ статуй. Теорія эта увлекательна уже потому, что она проста; при ней исторія греческой скульптуры представляется далеко не такою сложною, какою она до сихъ поръ считалась. Было время, когда греческіе скульпторы творили только „Meisterwerke“, а затѣмъ наступила пора, когда эти „Meistewerke“ стали копироваться, и этими копіями заполнились всѣ музеи. Но одно дѣло выставить теорію, другое — оправдать ее на практикѣ путемъ фактическихъ данныхъ. Къ этому Фуртвенглеръ обѣщаетъ приступить въ дальнѣйшей части своего изслѣдованія, гдѣ онъ обратится „къ точному разбору копій статуй и ихъ отношенія къ оригиналамъ“ и „постарается привести въ историческій порядокъ наиболѣе важныя изъ сохранившихся копій и установить ихъ отношеніе къ оригиналамъ утраченнымъ“. Надо полагать, что и въ данномъ случаѣ, по примѣру „Meisterwerke“, дѣло не обойдется безъ увлеченій и крайностей, что врядъ-ли *всѣ* выводы Фуртвенглера будутъ приняты *всѣми*. Несомнѣнно, однакоже, и то, что будущая „исторія копій статуй“ Фуртвенглера внесетъ въ исторію классическаго искусства столько же освѣжающихъ и побуждающихъ элементовъ, сколько внесли его „Meisterwerke“.

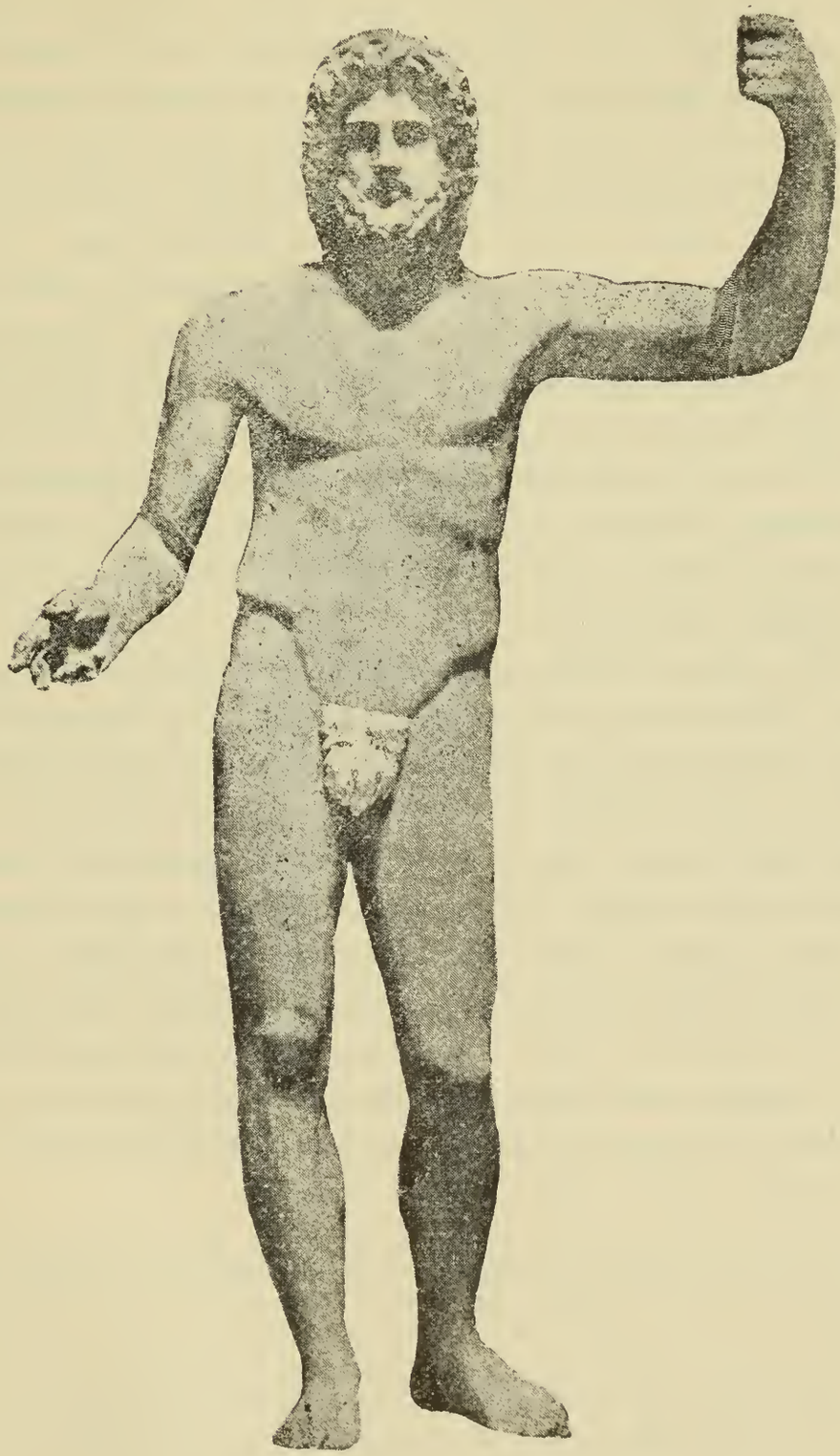
II.

Фуртвенглеръ намѣтилъ уже и теперь методъ своихъ будущихъ изслѣдованій. Прежде всего, говоритъ онъ, мы, при изученіи копій, обратимся къ такимъ произведеніямъ (къ сожалѣнію, очень малочисленнымъ), оригиналъ и копія которыхъ сохранились. Это, разумѣется, самая „прямая дорога“. Затѣмъ, если оригиналъ утраченъ, мы можемъ обратиться, при сужденіи о вѣрности сохранившейся съ него копіи, къ другимъ извѣстнымъ намъ оригиналамъ той же эпохи. Это уже задача болѣе трудная, такъ какъ придется при этомъ устанавливать, при помощи оригиналовъ, какіе чуждые элементы заключаетъ въ себѣ копія,—элементы, свойственные „духу времени“.

Образцы „примѣненія теоріи на практикѣ“ даны Фуртвенглеромъ въ тѣхъ „Beilagen“, которыя сопровождаютъ его изслѣдованіе (стр. 26 сл.). Въ этихъ „Beilagen“ Фуртвенглеръ разсматриваетъ „отдѣльныя копіи, особенно интересныя для исторіи искусства“. Нельзя не быть признательнымъ Фуртвенглеру за то, что онъ начинаетъ съ разсмотрѣнія статуарныхъ копій въ англійскихъ частныхъ собраніяхъ (Ince Blundell, Woburn

Abbey, Cambridge, Oxford, Edinburg, S. Lansdowne), столь трудно доступныхъ.

Мы остановимся пока на одномъ примѣрѣ, наиболѣе интересномъ.



Статуя Зевса въ собраніи Ince Blundell.

Въ собраніи Ince Blundell хранится статуя, найденная въ Виллѣ Адріана и принимаемая обыкновенно за статую Зевса. Эта статуя была издана у Кларака (Musée de sculpture antique et moderne, табл. 396,

№ 681 A), описана Овербекомъ (Griech. Kunstmythologie. Zeus, 151) и Михаэлисомъ (Ancient marbles in Great Britain, 337, № 2), но надлежащимъ образомъ издается впервые Фуртвенглеромъ (стр. 27 сл., табл. I. III). Сохранилась статуя довольно хорошо. Голова его цѣла, за исключеніемъ кончика носа. Дополнены: лѣвая рука отъ изгиба локтя, лѣвая ступня, правая нога отъ средины верхней половины бедра, правая рука отъ локтя, стволъ, орелъ, база (эти части, равно какъ и жезлъ въ лѣвой рукѣ, на нашемъ рисункѣ опущены). Тѣло пройдено въ новое время рѣзцомъ; только голова осталась безъ переработки.

По мнѣнію Фуртвенглера, эта статуя представляетъ „*безъ сомнѣнія*, самое замѣчательное, совершенное изображеніе Зевса, какое только сохранилось до нашего времени; эта единственная большая скульптура, которая представляетъ намъ голову Зевса въ типѣ, получившемъ развитіе въ IV в., въ соединеніи съ фигурою". Изъ дальнѣйшихъ разсужденій Фуртвенглера выходитъ, что изслѣдуемую статую онъ считаетъ *копіей статуи Зевса Спасителя, стоявшей въ Пиреѣ, работы аѳинскаго художника Кефисодота Старшаго.*

Что мы знаемъ объ оригиналѣ этой статуи? Плиній (N. H. 34, 74) сообщаетъ: Cephisodotus (fecit) Minervam mirabilem in portu Atheniensium et aram ad templum Jovis Servatoris in eodem portu, cui pauca comparantur. Слѣдовательно, изъ свидѣтельства Плинія выходитъ только то, что Кефисодотъ исполнилъ статую Аѳины въ Пиреѣ и жертвенникъ у храма Зевса Спасителя. Но изъ указанія Павсанія (I, 1, 3) мы знаемъ, что въ пирейской святынѣ Аѳины и Зевса были „Χαλκοῦ μὲν ἀμφότερα τὰ ἀγάλματα, ἔχει δὲ ὁ μὲν σκῆπτρον καὶ Νίκην, ἡ δὲ Ἀθηνᾶ δόρυ" [1]). Къ сожалѣнію, Павсаній не сообщаетъ имени художника, сдѣлавшаго эти статуи. Сопоставляя свидѣтельства Плинія и Павсанія, обыкновенно заключаютъ, что въ Пиреѣ находились принадлежавшія Кефисодоту статуи Зевса и Аѳины, которыя стояли около алтаря Зевса [2]).

---

[1]) Объ этихъ же статуяхъ упоминаетъ Ливій XXXI, 30. Остальныя свидѣтельства о святынѣ Зевса и Аѳины въ Пиреѣ см. у Курціуса, Die Stadtgeschichte von Athen, CXI сл.

[2]) Ср. Overbeck, Griech. Kunstmythologie. Zeus, 563[56]. Свѣдѣнія Плинія заимствованы имъ, какъ думаетъ Фуртвенглеръ, Ueber Statuenkopieen, 30 (съ ссылкою на Эмихена, Plinianische Studien, 151), изъ какого-нибудь описанія Пирея и заключаютъ въ себѣ собственно два эксцерпта: 1) Minerva mirabilis in portu Atheniensium и 2) Ara ad templum Jovis Servatoris in eodem portu. Мы уже указывали на безцеремонное отношеніе Фуртвенглера къ свидѣтельству Плинія относительно пирейской статуи Аѳины, которую Фуртвенглеръ усвояетъ не Кефисодоту, а Кресилу. Подкрѣпленіе своему предположенію Фуртвенглеръ находитъ именно въ фактѣ «des zweifachen Excerpts aus der Beschreibung des Heiligthums» въ текстѣ Плинія. Онъ думаетъ, что въ источникѣ Плинія стояло два имени художника, Кресилъ (его статуя Аѳины) и Кефисодотъ (жертвенникъ и статуя

Итакъ, допустимъ, что въ Пиреѣ дѣйствительно была статуя Зевса Спасителя, работы Кефисодота Старшаго. Что мы знаемъ о стилѣ этого скульптора? Въ данномъ случаѣ единственнымъ для насъ критеріемъ является его группа „Миръ и Богатство", извѣстная намъ по копіи въ Мюнхенской глиптотекѣ. Всѣ признаютъ въ стилѣ ея не мало чертъ, свойственныхъ аттическому искусству V в. Полныя формы статуи „Мира", ея костюмъ, трактовка волосъ, ниспадающихъ буклями на шею, — все это напоминаетъ еще каріатидъ Эрехѳіона (ср. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II, 182 сл.).

Сравнивая статую Ince Blundell съ группою „Миръ и Богатство", Фуртвенглеръ, какъ и слѣдовало ожидать, находитъ въ нихъ „wenig Vergleichungspunkte". Это „малое", по его словамъ, заключается въ „выраженіи царственной кротости и въ приверженности къ болѣе древней традиціи въ постановкѣ и трактовкѣ тѣла" статуи Ince Blundell. Вотъ и все общее, что Фуртвенглеръ находитъ въ обоихъ произведеніяхъ. Что касается „постановки и трактовки" тѣла статуи Ince Blundell въ сравненіи со статуей „Мира", то, въ данномъ случаѣ, вышло какое-то недоразумѣніе, такъ какъ „поза, именно постановка шага, формы тѣла *еще очень близки* къ поликлитову Дорифору. Грудь, животъ „und selbst der *charakteristische* flache Nabel" слѣдуютъ, въ сущности, поликлитову канону; только переходы у статуи Ince Blundell *мягче*, *округлѣе* и *полнѣе*, чѣмъ у Поликлита" (стр. 27). На нашъ взглядъ, трактовка тѣла, постановка фигуры статуи Ince Blundell не только очень близки къ Дорифору, но прямо-таки копируютъ его. Это настолько ясно, что, при общеизвѣстности фигуры Дорифора, останавливаться далѣе на этомъ вопросѣ излишне.

Голову статуи Ince Blundell Фуртвенглеръ считаетъ „durchaus attisch". Ея ближайшимъ pendant'омъ является, по его словамъ, голова

Зевса). «Die Verkürzung und Zusammenziehung der Excerpte, bei der ein Künstlername und ein Werk ausfiel, wird von Plinius oder seinem Neffen bei der Redaktion des Werkes verschuldet sein, wo die gemachten nachträglichen Zusätze eingegliedert wurden». Но если мы будемъ такимъ образомъ относиться къ свидѣтельствамъ древнихъ для подкрѣпленія своихъ предположеній, то тогда лучше уже совсѣмъ не пользоваться ими. Со стороны памятниковъ, по словамъ Фуртвенглера, его предположеніе подкрѣпляется «durch den Nachweis einer Athena im Stile des Kresilas und eines Zeus im Stile des Kephisodotus, die beide mit den Angaben stimmen, die wir bei Pausanias über die Statuen im Piräus haben». Читатели помнятъ, что говоритъ Павсаній. Остается еще одно затрудненіе, если принимать гипотезу Фуртвенглера: *неодновременная* постановка въ Пиреѣ обѣихъ статуй. Но и это ничего не значитъ, ибо «die Errichtung der Statuen war ja unabhängig von dem Kultus und konnte erfolgen, wann gerade die Mittel vorhanden waren». Не важно и то, что статуя Аѳины была 3 м. выс., а статуя Зевса 2 м: «die Statuen standen *natürlich* jede gesondert in dem Heiligthum».

Асклипія Милосскаго въ Британскомъ музеѣ (она праксителева стиля, ср. Wolters, Ath. Mitt. XVII (1894), 13). Но у Асклипія Милосскаго волосы и борода трактованы гораздо свободнѣе, лобъ шире, взоръ обращенъ вверхъ. Впрочемъ, различіе обѣихъ головъ можетъ объясняться различіемъ представленныхъ лицъ, Зевса и Асклипія.

Другою параллелью къ головѣ статуи Ince Blundell является бюстъ Зевса Отриколи. Только голова Зевса Отриколи болѣе „эффектна"; борода Зевса Отриколи не представляетъ собою компактной массы, какъ у Зевса Ince Blundell, а рѣзко раздѣлена по срединѣ; ротъ лежитъ болѣе глубоко, на лбу характерная горизонтальная складка, щеки не представляютъ вполнѣ гладкой поверхности.

Указывая черты сходства въ головахъ статуи Ince Blundell и Асклипія Милосскаго и Зевса Отриколи, Фуртвенглеръ не можетъ, однакоже, утаить и различій между тою и другими. Различіе это сказывается, главнымъ образомъ, въ болѣе простой трактовкѣ головы статуи Ince Blundell. Для Фуртвенглера это служитъ указаніемъ на то, что типъ Зевса Отриколи относится къ „поздне-праксителевой эпохѣ", а Зевсъ Ince Blundell *долженъ* быть относимъ къ „ранне-праксителеву періоду". „И художникъ, — заявляетъ Фуртвенглеръ, — искусство котораго лучше всего подходило бы къ этому Зевсу Ince Blundell, есть, *безъ сомнѣнія*, Кефисодотъ, старшій современникъ и, вѣроятно, родственникъ (по Фуртвенглеру братъ, по обще-принятой традиціи отецъ) Праксителя".

Но возможно-ли предполагать, что Кефисодотъ, аттическій художникъ, работалъ фигуры совершенно въ духѣ пелопоннисской школы? Фуртвенглеръ оставляетъ вопросъ этотъ безъ отвѣта, намъ же это кажется совершенно невѣроятнымъ.

Думается, послѣ всего вышесказаннаго стало ясно, насколько субъективно и, въ сущности, бездоказательно мнѣніе Фуртвенглера, будто статуя Ince Blundell представляетъ копію пирейской статуи Зевса Спасителя Кефисодота Старшаго.

Между тѣмъ, основываясь на положеніяхъ болѣе прочныхъ, чѣмъ дѣлаетъ это Фуртвенглеръ, можно, намъ кажется, сдѣлать относительно статуи Ince Blundell *предположеніе* довольно интересное.

Прежде всего не мѣшаетъ установить тотъ фактъ, что оригиналъ статуи Ince Blundell пользовался въ древности довольно значительнымъ распространеніемъ. Доказательствомъ этого можетъ служить цѣлый рядъ бронзовыхъ статуэтокъ, копирующихъ тотъ же типъ, или вполнѣ, или съ нѣкоторыми измѣненіями, касающимися, главнымъ образомъ, поло-

женія правой руки: на однѣхъ статуэткахъ она согнута въ локтѣ, какъ въ статуѣ Ince Blundell, въ другихъ она вытянута [1]).

Далѣе, близкій типъ, особенно что касается постановки фигуры, находимъ мы на мегарской монетѣ съ легендами на лицевой сторонѣ ΔΕΞΙΑΣ, на оборотной ΜΕΓΑΡΕΩΝ ΑΧΑΙΩΝ [2]). Аттрибутомъ Зевса въ правой рукѣ на мегарской монетѣ является Побѣда [3]). На монетѣ голова Зевса представлена въ профиль и лѣвая нога нѣсколько болѣе, чѣмъ на статуѣ, отставлена въ сторону. Но это едва-ли будетъ признано существеннымъ противъ нашего предположенія, что мегарская монета, въ сущности, копируетъ ту же фигуру, которая представлена въ статуѣ Ince Blundell.

Мегарская монета.

По свидѣтельству Павсанія, въ Мегарахъ находилась бронзовая статуя Зевса, изваянная Лисиппомъ [4]). Замѣтка Павсанія упоминаетъ только о существованіи въ Мегарахъ бронзовой статуи Зевса работы Лисиппа, не говоритъ ничего о томъ, какъ Зевсъ былъ представленъ. Но мы знаемъ, что тотъ же Лисиппъ изваялъ статуи Зевса, представлявшія бога *стоящимъ* для Таранта (Strabo, VI, p. 278 и др. свидѣтельства у Овербека, Schriftquellen, стр. 274) и Аргоса (Pausan. II, 20, 3) [5]).

---

[1]) Такія статуэтки извѣстны въ Парижской Національной библіотекѣ (Babelon et Blanchet, Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1895, № 1—7), въ вѣнскомъ Hofmuseum (ср. Overbeck, Griech. Kunstmythologie. Zeus, 152, рис. 18), въ Неаполитанскомъ Museo Nazionale, въ мюнхенскомъ Antiquarium'ѣ (издана у Баумейстера, Denkm. d. klass. Alterthums, III, fig. 1.541 и принимается за статуэтку Посидона, но гораздо вѣроятнѣе мнѣніе Лютцова, Münchener Antiken, табл. 26 и Фридрихса-Вольтерса, Gypsabgüsse, 1750, что это статуя Зевса), наконецъ, въ Луврѣ (издана у Фуртвенглера, Ueber Statuenkopieen, рис. на стр. 29), гдѣ, однако, измѣнена постановка лѣвой ноги.

[2]) Монета издана, между прочимъ, у Овербека, Griech. Kunstmythologie. Zeus, Münztafel II, 17a. Близка къ мегарской монетѣ монета съ надписями: ΔΕΞΙΑΣ и ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ ΑΧΑΙΩΝ (Overbeck, тамъ же, II, 17). Фуртвенглеръ думаетъ, что монеты эти копируютъ Зевса Омагирія въ Эгіи.

[3]) Ср. Furtwängler, Ueber Statuenkopieen, 29: «die Schwellung am Oberarme (статуи Ince Blundell) deutet darauf, dass nichts ganz Leichtes auf der Rechten lag, wodurch die Nike wahrscheinlicher wird als Schale, Blitz oder Adler, an die sonst auch gedacht werden könnte».

[4]) Pausan. I, 43, 6: καὶ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον (храма Судьбы) Μούσας καὶ χαλκοῦν Δία ἐποίησε Λύσιππος. Ср. по этому поводу замѣчаніе Овербека, Griech. Kunstmythologie. Zeus, 58: Zu einer Gruppe, und zwar der Musen gehört endlich auch die vierte Zeusstatue des Lysippos, welche nach Pausanias in einem Tempel in Megara stand, wahrscheinlich wenigstens, da uns der Wortlaut der Nachricht bei Pausanias allerdings nicht zwingt, die freilich kunstmythologisch wichtige, aber keineswegs unerhörte Verbindung von Zeus mit den Musen anzunehmen.

[5]) Лисиппомъ же была изваяна статуя Зевса для Сикіона, повидимому, также представлявшая бога стоящимъ. Pausan. II, 9, 2: τῆς δὲ ἀγορᾶς ἐστιν ἐν τῷ ὑπαίθρῳ Ζεὺς χαλκοῦς, τέχνη Λυσίππου, παρὰ δὲ αὐτὸν Ἄρτεμις ἐπίχρυσος.

Это даетъ намъ нѣкоторое право предполагать, что и статуя Зевса въ Мегарахъ представляла бога стоящимъ.

Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ ни одной реплики съ какой-либо изъ статуй Зевса, изваянныхъ Лисиппомъ [1]). За неимѣніемъ таковыхъ, попробуемъ привлечь для сравненія статую Посидона, изваянную Лисиппомъ для Коринѳа (Lucian. Jupp. trag. 9). Лучшею копіею этой статуи считается статуя Посидона въ Латеранскомъ музеѣ [2]).

Сходство въ трактовкѣ фигуры статуи Латеранскаго музея и статуи Ince Blundell, при различіи позы обѣихъ статуй, довольно значительно. Мускулатура выражена сильно, пропорціи коротки, плечи широки, грудь мощная. Особенно характерными являются рѣзкая линія, отдѣляющая животъ отъ ногъ, линія по срединѣ живота (у Посидона обозначена болѣе рѣзко въ зависимости отъ наклоненной позы), линія, отдѣляющая грудь отъ живота. Всякій, вглядѣвшись внимательно въ фигуру Посидона, пойметъ, насколько близко она трактована въ стилѣ Поликлита. И въ статуѣ Ince Blundell, какъ указано было выше, формы тѣла зависятъ въ значительной степени отъ формъ Поликлита, хотя онѣ мягче и округлѣе, чѣмъ у поликлитовыхъ фигуръ. Итакъ, быть можетъ, Лисиппъ, удалившись въ значительной степени, въ созданіи атлетическихъ статуй, отъ типа, завѣщаннаго Поликлитомъ, придерживался болѣе или менѣе близко этого типа въ созданіи статуй боговъ. Да близость Лисиппа къ Поликлиту засвидѣтельствована ни кѣмъ инымъ, какъ самимъ же Лисиппомъ, который, по словамъ Цицерона, называлъ поликлитова Дорифора своимъ образцомъ [3]).

Что касается головъ статуй Зевса Ince Blundel и Латеранскаго Посидона, то сравнивать ихъ трудно въ виду того, что они изображаютъ различныхъ лицъ. Къ тому же, едва-ли Лисиппъ, въ данномъ случаѣ,

---

[1]) По мнѣнію Поттье, Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité, Paris, 1890, 192, типъ Зевса Лисиппа сохранился на нѣкоторыхъ фрагментахъ смирнскихъ терракоттъ. Но эти головы представляютъ Зевса Серапида (ср. S. Reinach, Esquisses archéologiques, Paris, 1888, 223) и едва-ли должны быть относимы къ Лисиппу, хотя вліяніе послѣдняго на смирнскихъ коропластовъ вообще не можетъ быть отрицаемо (Reinach, тамъ же, 228 сл.).

[2]) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II, 419 сл., рис. 219. Статуя издана также у Баумейстера, Denkm. d. klass. Alterthums, III, рис. 1540 и Овербека, Griech. Kunstmythologie. Atlas, табл. XII, 29; XI, 1, 2. Худшія копіи находятся въ римской Виллѣ Альбани (Helbig, Führer, II, № 829) и въ Дрезденѣ. О Латеранской статуѣ см. замѣчанія Гельбига (Führer, I, № 661) и Беннндорфа-Шёне (Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums, № 287).

[3]) Cicer. Brut. 86, 296: ut Polycliti doryphorum sibi Lysippus aiebat, sic tu suasionem legis Serviliae tibi magistram fuisse. Объ отношеніи Лисиппа къ Поликлиту см. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik[4], II, 155 и сл.

отступалъ, въ значительной степени, отъ идеальнаго типа Зевса, созданнаго въ V в. Съ другой стороны, по отзыву древнихъ (Plin. N. H. 34, 65), Лисиппъ отличался, между прочимъ „faciendo capita minora quam antiqui". Голова статуи Ince Blundell, сравнительно съ фигурою, не можетъ быть, конечно, названа большою.

Мы знаемъ, что Лисиппъ отступилъ отъ канона, созданнаго Поликлитомъ, и ввелъ новый канонъ. Модулемъ этого новаго канона служила голова отъ подбородка до вершины черепа; по свидѣтельству Витрувія, вся фигура лисипповыхъ статуй измѣрялась восемью такими модулями [1]). Болѣе или менѣе близкое примѣненіе этого канона мы находимъ какъ въ статуѣ Апоксіомена, такъ и въ разбираемой статуѣ Зевса.

Итакъ, отвергнувъ мнѣніе Фуртвенглера о томъ, что статуя Зевса въ собраніи Ince Blundell представляетъ копію пирейской статуи Зевса Кефисодота, мы пришли къ другому предположенію, что эта статуя является копіей мегарской статуи Зевса Лисиппа. Правы мы или ошибаемся, судить не намъ; позволительно, однакоже, разсчитывать, что наше предположеніе основано на данныхъ, болѣе твердыхъ, нежели предположеніе Фуртвенглера.

III.

Изслѣдованіе сохранившихся до нашего времени копій греческихъ статуй, предпринятое Фуртвенглеромъ, имѣетъ, разумѣется, большую важность; благодаря этому изслѣдованію, область исторіи классической скульптуры должна неминуемо расшириться въ своихъ рамкахъ. Но чтобы изслѣдованіе это оказалось плодотворнымъ, оно должно быть ведено съ полною осторожностью, на почвѣ прочно установленныхъ данныхъ; иначе является опасеніе — утратить и то немногое, прочно обоснованное, что̀ мы имѣемъ теперь въ исторіи классическаго искусства. Литературныхъ преданій, сохранившихся до нашего времени, мы отвергать не имѣемъ никакого права; мы можемъ относиться, въ томъ или другомъ случаѣ, критически къ этимъ преданіямъ, но критика эта должна быть ведена съ осмотрительностью. Во всякомъ случаѣ, правильнѣе исходитъ изъ фактовъ, болѣе или менѣе прочно обоснованныхъ, нежели создавать то или другое предположеніе, и на этомъ предположеніи строить новыя.

Стремленіе Фуртвенглера отыскивать, при разборѣ сохранившихся копій, въ каждой изъ нихъ копію съ оригинала *того или другого* ху-

---

[1]) Ср. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II, 417.

дожника въ нѣкоторыхъ, по крайней мѣрѣ, случаяхъ кажется положительно преждевременнымъ; оно должно быть полагаемо, какъ конечная цѣль изслѣдованія. Предварительно необходимо, казалось бы, разобрать копіи не въ приложеніи къ отдѣльнымъ художникамъ, а въ примѣненіи къ отдѣльнымъ *художественнымъ школамъ или направленіямъ*, затѣмъ изъ этого общаго матеріала восходить къ частнымъ заключеніямъ. При изслѣдованіи памятниковъ искусства, которое, по свойству самого матеріала, всегда является болѣе или менѣе субъективнымъ, полезно чаще, чѣмъ гдѣ-либо, помнить правило—не стремиться знать болѣе того, чѣмъ это намъ дано.

БИБЛІОГРАФІЯ.

Corpus Inscriptionum Atticarum. Supplementa voluminis alterius (=Vol. IV pars altera), conposuit Ulricus Köhler, Berolini, 1895, fol. стр. VIII+350.

Давно и съ нетерпѣніемъ ожидавшійся всѣми историками, филологами и эпиграфистами томъ прибавленій ко второму отдѣлу С. I. А., обнимающему эпоху отъ 404 г. до Р. Хр. до временъ имперіи, вышелъ наконецъ и, что всего цѣннѣе, въ обработкѣ того же мастера аттической эпиграфики, что и основныя части. Соотвѣтственно медленному слѣдованію этихъ частей одна за другою (1877, 1883 и 1888 годы) и дополненій къ болѣе раннимъ накопилось, конечно, больше, чѣмъ къ болѣе позднимъ. Главную массу этихъ дополненій принесли раскопки акрополя въ 80-хъ годахъ, Элевсина и другихъ мѣстъ Аттики, — менѣе далъ нижній городъ Аѳинъ. Надписи, найденныя на Акрополѣ, были уже изданы по копіямъ Лоллинга Кирхгоффомъ въ Sitzungsberichte Берлинской Академіи за 1887 и 1888 годы, но безъ всякаго комментарія и даже безъ транскрипціи. Многія были потомъ предметомъ детальной разработки въ разныхъ статьяхъ и диссертаціяхъ, но, тѣмъ не менѣе, всѣ ожидали послѣдняго слова отъ Кёлера. Среди документовъ этого новаго тома уже меньше, чѣмъ въ раньше изданныхъ, списано самимъ Кёлеромъ съ оригиналовъ. Это объясняется его переселеніемъ въ 1886 г. въ Берлинъ. Всѣ документы, найденные послѣ этого года, издаются по копіямъ Лоллинга, а послѣ его смерти (1894 г.), по копіямъ Виде и по эстампажамъ. Кромѣ старыхъ, знакомыхъ по аѳинскимъ археологическимъ изданіямъ, и въ этомъ томѣ попадаются inedita, хотя сравнительно мало. Но и извѣстныя надписи, изъ которыхъ нѣкоторыя впервые издаются эпиграфическимъ шрифтомъ, получаютъ въ этомъ собраніи какъ бы болѣе монументальный видъ. Мы, разумѣется, должны въ этой замѣткѣ ограничиться указаніемъ общаго содержанія и лишь нѣкоторыми намеками на то новое, что вноситъ этотъ томъ въ наши свѣдѣнія о жизни древняго аѳинскаго государства.

Болѣе всего дополненій къ самой важной первой части, заключающей декреты (стр. 1—173). Конечно, раздѣленіе на части и ихъ подотдѣлы здѣсь то же, что и въ основныхъ частяхъ второго тома. Изъ числа декретовъ наибольшее количество—декреты совѣта и народа аѳинскаго (Classis prima, стр. 1—133). Особенно интересными здѣсь оказываются: 1b. начало давно извѣстной стилы съ тремя декретами въ честь самосцевъ, значительно пополняющее ее. 5c—декретъ въ честь Ираклида Клазоменскаго, упоминаемаго въ Ἀθηναίων Πολιτεία (гл. 41). 11b., въ плохо читающемся началѣ которой упоминается ѳрасивуловская εἰκοστή. 14b—въ честь клазоменцевъ, бросающая лучъ свѣта на политическія интриги аѳинянъ въ Азіи накапунѣ «царскаго мира». 14c—въ честь Еврителмида, царя одрисовъ. 15c—фрагменты другого экземпляра надписи С. I. А. II, 15; сводный текстъ даетъ актъ союза аѳинянъ съ хіосцами; въ немъ часто упоминается о «царскомъ мирѣ», несмотря на то, что самый актъ представляетъ прямое нарушеніе его. 18b—текстъ договора съ мноимнейцами о присоединеніи ихъ ко второму аттическому союзу. 54b—знаменитый документъ о гражданскихъ смутахъ въ г. Іулидѣ на о. Кеосѣ. 57b—дополненный (по Диттенбергеру Syllogc, 83) конецъ союзнаго договора аѳинянъ, аркадовъ, ахейцевъ,

элейцевъ и фліасійцевъ при Молонѣ архонтѣ (362/1); Кёлеръ ошибочно продолжаетъ считать этотъ договоръ предшествовавшимъ мантинейской битвѣ. 59b—актъ союза аѳинянъ и ѳессалійцевъ при Никофимѣ архонтѣ (361/0) противъ Александра Ферейскаго. 64—два новые фрагмента надписи о союзѣ къ Каристомъ при Агаѳоклѣ архонтѣ (357/6), въ которыхъ выскоблено имя Хаврія. 65b—обломокъ декрета о союзѣ съ ѳракійскими царями Керсовлептомъ, Перисадомъ, Амадокомъ. 104c—замѣчательнѣйшій документъ объ элевсинской ἱερὰ ὀργάς. 109—давно извѣстная надпись въ честь сыновей Левкона, царя воспорскаго, Спартака, Перисада и Аполлонія. 114b—начало декрета о союзѣ съ мессинцами года Пиѳодота архонта (343/2). 116b—фрагментъ декрета о союзѣ съ эретрійцами, очевидно, года Никомаха архонта (Aesch. c. Ctesiph. 103). 128b—длинный, но мало интересный документъ въ честь Филея Инейца, первый въ этой части, въ которомъ уже чувствуется вторженіе фразы въ декреты. 135c—12 жалкихъ обломковъ договора аѳинянъ съ тризинцами относительно уголовной процедуры. 135f—очень стершіеся два фрагмента надписи объ отношеніяхъ Аѳинъ къ о. Кеосу. 141—въ честь Клеомиса, тиранна Миѳимны. 179b—большая стила съ пятью декретами въ честь Ираклида Саламинскаго, уступившаго городу въ неурожайные годы значительныя партіи хлѣба по удешевленной цѣнѣ. 192c—постановленіе, по предложенію Димада, о наблюденіи пирейскими агораномами за чистотою и порядкомъ на рыночной площади. 198c—фрагментъ декрета въ благодарность коммиссіи, завѣдывавшей починкою изваянія статуи Побѣды, пожертвованной на добычу отъ враговъ; странно, что Кёлеръ не упоминаетъ превосходной догадки Фуртвенглера (Meisterwerke, 211 сл.), что эта Побѣда Ἄπτερος, или какъ она оффиціально называлась Ἀθηνᾶ Νίκη, бывшая, повидимому, хриселефантинной техники. 231b—весьма важный документъ въ честь Евфрона, сына Адея, сикіонца, стоявшаго на сторонѣ аѳинянъ и общегреческаго дѣла во время ламійской войны и послѣдовавшихъ за нею олигархическихъ переворотовъ подъ вліяніемъ Антипатра. 264d—въ честь Мидія, приверженца Антигона. 309b—въ честь Зипона, начальника флота Птолемея, отправленнаго въ греческія воды противъ Димитрія; архонтъ Діоклъ, которымъ помѣченъ этотъ декретъ, относится къ 287/6 г., а не къ 288/7, какъ я ошибочно полагалъ въ моихъ «Изслѣдованіяхъ въ области каталога аѳинскихъ архонтовъ», стр. 113. 314c—Постановленіе астиномамъ заботиться о святилищѣ Афродиты Всенародной. 318b—въ честь архонта Никія Отринейца. 318c—декреты аѳинянъ и клируховъ лимносскихъ въ честь Комея, бывшаго иппархомъ на Лимнѣ. 345c—два декрета въ честь тиносцевъ. 371b—фрагментъ декрета въ честь Ираклита Аѳмонейца съ выскобленными словами, въ которыхъ заключались, вѣроятно, упоминанія о покровителѣ Ираклита—Антигонѣ Гонатѣ. 371c—въ честь Аристомаха Аргосскаго съ новыми фрагментами, подтверждающими замѣчательное изслѣдованіе объ этой надписи Ѳ. Ѳ. Соколова; къ сожалѣнію, и дополненія, и комментарій Кёлера и въ этомъ изданіи даютъ все-таки еще нѣсколько поводовъ къ возраженіямъ. 385c—три декрета въ честь Евмарида Кидоніата и сына его Харміона, посредничавшихъ въ сношеніяхъ аѳинянъ съ критянами, относящіеся къ концу III в. 385d—важный документъ года Діокла архонта въ честь эпимелитовъ мистерій элевсинскихъ, изъ котораго впервые стало документально извѣстно, что въ Аѳинахъ въ концѣ III в. было одно время 13 филъ. 407c—въ честь Аристокреонта Селевкійца, племянника философа Хрисиппа. 417—въ честь нѣкоего Александра, находившагося въ почетѣ у одного изъ Птолемеевъ и помогавшаго аѳинянамъ, прибывавшимъ въ Александрію и Кирину. 421—въ честь неизвѣстнаго лица, избиравшагося на разныя почетныя должности и тратившаго много своихъ денегъ на общественныя нужды; надпись можетъ служить доказательствомъ сильнаго упадка общественнаго благосостоянія въ Аѳинахъ въ серединѣ II в., куда слѣдуетъ отнести надпись. 432b—въ честь Никирата Александрійца, находившагося въ чести у стратига Кипра Птолемея. 432c—въ честь Тимарха Саламинца, что на Кипрѣ. 441d—въ честь Діодора, любимца Евмена, царя пергамскаго. 477—начало декрета въ честь дѣвушекъ, ткавшихъ пеплъ богинѣ, по ходатайству за нихъ ихъ отцовъ. 477c—въ честь димарха элевсинскаго Памфила, сына Архонта. 477d—такого же содержанія, что и 477, сохранившій начало списка дѣвушекъ по филамъ.

Второй отдѣлъ первой части (classis secunda) заключаетъ: Decreta et epistulae civitatum exterarum et amphictionum, третій: Decreta tribuum

pagorum cleruchorum, въ томъ числѣ нѣсколько интересныхъ элевсинскихъ документовъ и раньше извѣстный декретъ саламинцевъ въ честь Ираклита Аѳмонейца (см. выше № 371b), четвертый: Decreta gentium phratriarum tetrapolitarum ac mesogiarum, пятый: Decreta collegiorum et sodaliciorum. Сюда отнесены Кёлеромъ, между прочимъ, интереснѣйшіе декреты элевзинскихъ гарнизоновъ въ честь стратиговъ Аристофана (614b) и Дименета (619b) и декреты пирейскихъ Діонисіастовъ (623d—626b).

Вторая часть, соотвѣтственно второй части основнаго собранія, содержитъ Tabulae magistratuum и дѣлится на слѣдующіе отдѣлы: 1. Tabulae quaestorum Minervae et reliquorum deorum (642b — 749b). 2. Tabulae curatorum Brauronii (ни одного номера). 3. Tabulae curatorum Aesculapii et templi Eleusinii (767b). 4. Catalogi paterarum argentearum (768b—776c). 5. Tabulae poletarum (780b). 6. Rationes centesimarum (787b, 788b). 7. Tabulae curatorum navalium (789—802b). 8. Tabulae amphictyonum Deliacorum (813b). 9. Tabulae curatorum operum publicorum etc. (830b—834b. Послѣдняя громадная надпись элевсинская). 10. Edicta sacerdotum (841b—обратная сторона извѣстнаго декрета фратріи декелейцевъ, который весь долженъ бы былъ фигурировать въ четвертомъ отдѣлѣ первой части). 11. Fragmenta incerta.

Третья часть. Catalogi. Отдѣлы: 1. Catalogi archontum aliarumque magistratuum (ни одной надписи). 2. Catalogi prytanum (868b—872b). 3. Catalogi judiciales (875b—946b). 4. Catalogi sacerdotum sacrificulorum aliorum ministrorum sacrorum (949—952b). 5. Catalogi nautarum militum cleruchorum (964b). 6. Catalogi agonistici (971—978c). 7. Catalogi ad conlationes stipum pertinentes (нѣтъ документовъ). 8. Catalogi thiasotarum eranistarum orgeonum (988b). 9. Catalogi pagorum atticorum librorum catalogus (нѣтъ документовъ). 10. Catalogi generis incerti (994—1048c).

Четвертая часть. Instrumenta juris privati. 1. Locationes conductiones (1054bc—1060b, большею частію элевсинскія). 2. Termini (1063bc—1151b).

Пятая часть. Dedicationes. Tituli honorarii. Statuarum subscriptiones. Tituli artificum. Дѣлится внутри этихъ отдѣловъ еще на подъотдѣлы и заключаетъ 1161—1634.

Шестая часть. Tituli sacri. Inscriptiones ararum. Oracula. Similia: 1649—1672b.

Седьмая часть. Tituli sepulcrales. 1675—4296b.

Восьмая часть. Tituli ad litteras pertinentes: 4321 (извѣстная надпись съ правилами тахиграфіи), 4322 (отрывокъ какой-то похвальной рѣчи). Fragmenta incerta.

И этотъ дополнительный томъ не обошелся безъ Addenda и даже Addenda Nova, не заключающихъ, однако, никакихъ особо важныхъ документовъ. Къ нему приложены обширные указатели, составленные, какъ и къ тремъ основнымъ частямъ второго тома, Кирхнеромъ.

Было бы излишнимъ настаивать на значеніи этихъ дополненій, рекапитулирующихъ весь наличный матеріалъ аттическихъ надписей за важнѣйшій періодъ исторіи аттическаго государства. Благодаря этому своду, занимающіеся аттической эпиграфикой теперь окончательно освобождены отъ необходимости разыскивать нужные документы въ Ἀθήναιον и т. п. изданіяхъ, мало доступныхъ и неудовлетворительныхъ, составлять собственные Indices по интересующимъ отдѣламъ и многихъ другихъ непріятныхъ розысковъ и хлопотъ, столь безжалостно пожирающихъ драгоцѣнное время. Надо надѣяться, что прекрасные Jahresberichte по эпиграфикѣ Ларфельда, которые, что касается Аттики, конечно, примкнутъ къ законченному теперь корпусу, и на будущее время избавятъ ученыхъ отъ этого непроизводительнаго труда.

А. Щукаревъ.

*

Inscriptiones Graecae insularum maris Aegaei consilio et auctoritate Academiae litterarum regiae Borussicae editae. Fasciculus primus. Inscriptiones Graecae insularum Rhodi Chalces Carpathi cum Saro Casi. Edidit Fridericus Hiller de Gaertringen. Accedunt tabulae geographicae tres ab Henrico Kieperto descriptae, Berolini, 1895, fol. стр. 241.

Новый томъ новаго Corporis Inscriptionum Graecarum, издающагося по отдѣламъ, каждый изъ которыхъ вполнѣ самостоятеленъ, какъ по формѣ и расположенію матеріала, такъ и по внутреннимъ достоинствамъ обработки его, всецѣло примыкаетъ къ раньше изданнымъ надписямъ Сициліи и Южной Италіи, обработаннымъ Кайбелемъ, и Сѣверной Греціи—Диттенбергеромъ. Та же эпиграфическая точность и изящество копій съ употребленіемъ отдѣльныхъ цинкографическихъ клише для всѣхъ особо оригинальныхъ надписей, тотъ же лапидарный стиль комментаріевъ и строгая простота всего изданія. Indices, распадающіеся на двѣнадцать отдѣловъ, весьма детальны. Къ тому приложены три географическія карты Киперта, что сближаетъ его по внѣшности съ C. I. L. Разумѣется, надписей важныхъ съ исторической точки зрѣнія, иллюстрирующихъ и пополняющихъ свѣдѣнія авторовъ среди нихъ немного, несравненно меньше, чѣмъ среди аттическихъ, и поэтому общее обозрѣніе тома съ полнымъ правомъ можетъ быть гораздо болѣе бѣглымъ.

I. Inscriptiones Rhodi insulae. A. Rhodus urbs et vicinia. Надписямъ предпослано краткое топографическое введеніе, что также напоминаетъ C. I. L. Надписи города Родоса дѣлятся на секціи, изъ которыхъ первая обнимаетъ декреты. Этого рода документовъ здѣсь всего 6—всѣ позднихъ временъ: 1) фрагментъ, повидимому, сакральнаго закона; 2) упоминаетъ о дарованіи родосцамъ свободы имп. Клавдіемъ, по предложенію Нерона (ср. Suet. v. Neronis, 7—прибл. въ 51 г. по Р. Хр.); 3) декретъ о распредѣленіи очереди между гражданами, заявившими желаніе снабжать елеемъ гимназіи. Предписывается выставить росписаніе на цѣлый годъ, детально обозначивъ, въ какой день чья очередь. Подобный списокъ, хотя изъ другой, еще болѣе поздней эпохи (scriptura apicata), сохранился до насъ. Онъ находится въ Британскомъ музеѣ, изданъ Ньютономъ (Inscr. in the Brit. Mus. II, 344). Надпись имѣетъ большое значеніе для возстановленія родосскаго календаря, извѣстнаго, главнымъ образомъ, изъ надписей на амфорныхъ ручкахъ. Съ этой стороны надъ нашей надписью потрудились Paton (Inscr. of Cos, 328) и самъ Гиллеръ фонъ-Гертрингенъ (Hermes, XXIX (1894), 2[1]). Мы не можемъ, конечно, входить здѣсь въ подробности. Послѣдовательность мѣсяцевъ, принятая имъ, такова: Θεσμοφορίη, Θεϋδαϊσίη (?), Πεδαγειτνίη (?), Διοσθίη (?), Βαδρομίη (?), Σμινθίη, Αρταμιτίη, Αγριανίη (встрѣчается въ новомъ фрагментѣ надписи VIII (V?? XI?) мѣсяцъ), Ιακινθίη, Πανάμος 1-й, Δαλίη (?), Καρνεία (?), Πανάμος 2-й интеркалярный. Какъ видимъ, дѣло еще далеко не прочно. Αγριανίη, напр., потому не можетъ быть пятымъ мѣсяцемъ, что его имя слишкомъ часто встрѣчается на ручкахъ амфоръ и, слѣдовательно, его и другіе часто встрѣчающіеся мѣсяцы надо соединять въ одну группу, образующую эпоху виноторговческой горячки. Группу эту составляютъ Αγριανίη, Πανάμος I, Δαλίη, Ιακινθίη, Αρταμιτίη. Это соображенія Патона. Должно-ли говорить, что онѣ могутъ рушиться при болѣе обильномъ изданіи родосскихъ ручекъ? Другая важная сторона нашей надписи это димотика и очень частое упоминаніе объ усыновленіи и удочереніи, имѣвшемъ, очевидно, правовый характеръ и широкое распространеніе. II. Catalogi varii. 7—19. III. Donaria rerum sacrarum. 20—36. IV. Statuarum humanarum subscriptiones. 37—124. Въ томъ числѣ 46 громадная надпись въ 4 столбца, въ которыхъ въ общей сложности 520 строкъ въ честь Асклипіада, сына Андроника, старшаго гимназіарха игръ Ῥωμαῖα. Всѣ столбцы состоятъ изъ собственныхъ именъ лицъ, участвовавшихъ въ подпискѣ на памятникъ ему. Многія изъ надписей этого отдѣла суть такъ-назыв. Künstlerinschriften, издаваемыя и здѣсь съ легкой руки Лёви—факсимиле. Между прочимъ, здѣсь переизданы (47, 48 и др.) и надписи, подробно разобранныя издателемъ въ спеціальной статьѣ: Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften (Jahrb. d. k. d. a. Inst. 1894, 23), которыя,

на основаніи упоминанія въ нихъ извѣстныхъ римлянъ, подъ чьими статуями онѣ находились, и соображеній генеалогическаго характера, позволяютъ установить окончательно эпоху процвѣтанія родосской школы на протяженіи 2-хъ вѣковъ (2-я полов. III в.—2-я полов. I в. до Р. Хр.). Вопросъ объ эпохѣ возникновенія знаменитой группы Лаокоона приближается къ окончательному рѣшенію въ смыслѣ начала I в. до Р. Хр. V. Varia et incerta. 125—139. VI. Tituli sepulcrales подраздѣляются на нѣсколько секцій: a) стихотворныя—всѣ позднія 140—154; b) въ честь усопшихъ членовъ разныхъ коллегій съ похвалами имъ, также позднія 155—165; c) всѣ прочія 166—676, расположенныя, какъ и въ аттическомъ Corpus, въ алфавитномъ порядкѣ именъ собственныхъ.

B. Jalysus et ager Jalysius. 677. Священный законъ о святилищѣ Алектроны и о недопущеніи въ его предѣлы разныхъ нечистыхъ тварей и предметовъ (Μὴ ἐσίτω ἵππος ὄνος ἡμίονος γῖνος μηδὲ ἄλλο λόφουρον μηθὲν... μηδὲ ὑποδήματα εἰςφερέτω μηδὲ ὅειον μηθὲν... и т. д.). Остальныя до № 693 незначительны.

C. Camirus et ager Camirensium. 694. Постановленіе камирейцевъ о переписи всѣхъ ктойнъ на островѣ и материкѣ. 695. Списокъ патръ. 695—704 второстепенныя. 705. Списокъ лицъ подъ какимъ-то приношеніемъ: Тимакратъ, сынъ Тимоѳея—даміургъ, 12 ἱεροποιοί, ἀρχιαριστάς, жрецы Аѳины Поліады и Зевса Поліея, Аполлона Пиѳія, Аполлона Карнейскаго, Посидона Киритійскаго (Κυρητείου), Иракла, Афродиты и агоноѳетъ. 709. архаическая, найденная С. А. Селивановымъ и считавшаяся имъ надгробною (Ath. Mitt. XVI (1891), 109 сл.). С. читалъ: Εὐθυ[τ]ίδα ἡμὶ Λέσχα τῶ Πραξσίω, Δωτὼ Ὑφ[ά]γω τῶ Ὑφιλίδα, Гиллеръ слѣдуетъ Виламовицу и читаетъ: Εὐθυ[τ]ίδα ἡμὶ λέσχα (=гробница Dümmler, Jahrb. VI (1891), 263, Wilhelm, Ἐφ. Ἀρχ. 1892) τὸ Πραξσιόδο τοὐφ[ά]γο τοὐφυλίδα (=τοῦ Εὐφάγου τοῦ Εὐφυλίδα). 710. тоже архаич. 718—729—вазовыя надписи камирскаго некрополя, принятіе которыхъ въ общій корпусъ особенно пріятно. Эти образчики древнѣйшей письменности, наравнѣ съ легендами монетъ, до послѣдняго времени, на разныхъ призрачныхъ и софистическихъ основаніяхъ, исключались изъ области эпиграфики. Такъ онѣ не вошли, напримѣръ, и въ сборникъ Рёля. Это вполнѣ неосновательно, должно считаться наслѣдіемъ стараго педантства и, конечно, всѣ древнія надписи, будутъ-ли онѣ на камнѣ, бронзѣ, вазахъ, монетахъ, всякой утвари и т. д. должны считаться полноправными членами общей сокровищницы эпиграфики. Раздѣленіе эпиграфики на настоящую большую и мелкую, различіе между надписями и прописями такъ же ненаучно, какъ и различіе между большимъ и мелкимъ искусствомъ, которое теперь не существуетъ ни для какого порядочнаго историка искусствъ. Подъ № 730 изданъ факсимиле списокъ жрецовъ Аполлона Ереѳимія 109—82 гг. до Р. Хр., подробно разобранный издателемъ въ Hermes, XXIX (1894), 16 сл. 731—735 меньшія надписи, имѣющія отношеніе къ этому святилищу. 737. Факсимиле (цинкографія)—извѣстная надпись Идоменея, найденная С. А. Селивановымъ. Гиллеръ читаетъ:

Σᾶμα τόζ' Ἰδαμενεὺς ποιήσα hινα κλέος εἴη
Ζεὺ(δ) δέ νιν ὅστις πημαίνοι λειόλη θείη.

738—759. меньшія надписи окрестностей Камира (747 вазовая).

D. Lindus et ager Lindius. I. Inscriptiones Lindi urbis. a. Decreta catalogi similia. 760. Фрагментъ. 761. Постановленіе линдійцевъ и ихъ мастровъ въ честь эпистатовъ и судей. 762. Постановленіе мастровъ и линдійцевъ относительно агона Сминѳій; постановлено къ прежде избиравшимся хоригамъ избирать еще по шести изъ иностранцевъ, живущихъ въ Линдѣ, для болѣе пышнаго справленія агона. 763. Фрагментъ. 764. Списокъ лицъ, жертвовавшихъ ἐς τὸν ἀποκατάστασιν τοῦ κόσμου τᾶι Ἀθάναι καὶ τῶμ ποτηρίων (126 строкъ). 766—68—незначительныя. b. Rerum sacrarum dedicationes. 769—864. c. Statuarum humanarum tituli. 805—865. Большею частію расплывчатыя римскаго времени. Одна изъ наиболѣе интересныхъ большая надпись 839 въ честь семейства Публія Элія Каллистрата, онъ же Планкіанъ Антипатровъ, извѣстная раньше по копіи Росса. С. А. Селивановъ (Очерки топографіи Родоса, Казань, 1892. 163—4) присоединилъ къ ней новый фрагментъ, который здѣсь и издается въ одной общей копіи. d. Monumenta sepulcralia. 765—882. II. Ager Lindiorum. 883—956. Наиболѣе замѣчательна архаическая 887 (изъ Кекіи), найденная С. А. Селивановымъ (издана факсимиле). С. видѣлъ здѣсь четыре

собственныя имени. Гиллеръ правдоподобно, по нашему мнѣнію, читаетъ: Ἱμα(σ)σαώλας ἡμὶ τᾶς Ἀπολ(λ)ω[ν]ίδα (на камнѣ Ἀπολωμίδα). 898. архаич. надгробная. 904. вазовая Ἰδαμενῆός ἡμί. 913. любопытнѣйшая астрономическаго содержанія. 928. фрагменты архитрава (?) съ тремя эпиграммами въ честь Солнца и нимфъ. Позднія времена (факсимиле).

Второй главный отдѣлъ тома: II. Inscriptiones insularum Chalces Carpathi Sari Casi. 1) Chalce insula. 956—976. Позднія и незначительныя. 2) Carpathus insula cum Saro. 977. Копія аттическаго декрета. великолѣпно возстановленнаго Фукаромъ (Bull. Corr. Hell. XII (1888), 153 сл. Надпись происходитъ изъ эпохи, ближайшей вслѣдъ за сраженіемъ при Книдѣ (394/3). Агесархъ Карпаѳецъ и дѣти его и община этеокарпаѳцевъ почитается за подарокъ кипарисоваго дерева на храмъ Аѳины Владычицы Аѳинъ (τῆς Ἀθηναίας τῆς Ἀθηνῶν μεδεούσης). 978—989. незначительныя. 990—992. Надписи города Аркасіи. 993—1038. надписи города Врикунта съ храмомъ Аполлона Поромія. Интересно постановленіе въ честь врача Минокрита, сына Митродора самосца (1032), списокъ жрецовъ самоѳракійскихъ боговъ (1034). 1039—40 двѣ маленькія надписи о. Сара. 3) Inscriptiones Casi insulae. 1041—1064, большею частію надгробныя. Appendix. 1065—1441. Надписи ручекъ родосскихъ амфоръ. Къ тому, по обыкновенію, приложены Addenda et corrigenda не особенно обширныя и важныхъ надписей не заключающія.

А. Щукаревъ.

Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous la direction de G. Perrot et Rob. de Lasteyrie, membres de l'Institut, Paris, I. II. III, 1, 1894—96, 4⁰, стр. XXIII + 236 + 238 + 135.

Во Франціи, по прекращеніи Gazette Archéologique и при медленномъ появленіи выпусковъ Monuments Grecs, давно уже чувствовался недостатокъ въ археологическомъ изданіи, въ которомъ могли бы, въ достаточно большихъ размѣрахъ, издаваться сокровища Лувра и другихъ собраній, сколько-нибудь поспѣвая за обогащеніемъ этихъ послѣднихъ. Ни Bulletin de Correspondance Hellénique, имѣющій свои спеціальныя, строго опредѣленныя задачи, ни Revue Archéologique, при всемъ своемъ богатствѣ, не замѣщали эту лакуну. Не только Германія со своими Antike Denkmäler, но даже Италія съ Monumenti Antichi и ихъ предшественникомъ Museo Italiano имѣли въ этомъ отношеніи преимущество передъ Франціей. Недостатокъ удалось заполнить, благодаря щедрости человѣка, имя котораго стоитъ въ заголовкѣ всей публикаціи. Піо, богатый коллекціонеръ, умершій 17 января 1890 г., завѣщалъ большую часть своихъ археологическихъ сокровищъ (за исключеніемъ нѣсколькихъ шедевровъ, предоставленныхъ Лувру) Академіи Надписей съ тѣмъ, чтобы она ихъ продала въ свою пользу и проценты съ полученной отъ продажи суммы употребляла по своему усмотрѣнію на раскопки, археологическія путешествія и субсидіи для совершенія таковыхъ, археологическія изданія и т. п. Только 2.000 фр. ежегодно изъ процентовъ, по непремѣнному желанію завѣщателя, должны быть выплачиваемы, какъ премія художникамъ за этюды съ дѣтей, такъ какъ, по убѣжденію Піо, «наибольшею своею деликатностью старо-флорентійская школа обязана частому и прилежному изученію дѣтской натуры,—то полезно и нашихъ современныхъ художниковъ наталкивать на этотъ путь». Сумма, вырученная отъ продажи, въ точности неизвѣстна, но должна быть очень велика, такъ какъ, по выдѣленіи изъ процентовъ (капиталъ положенъ въ государственныя цѣнности изъ 3%) упомянутыхъ 2.000 фр., въ первые же годы, оказалось возможнымъ субсидировать (15.000 фр.) археологическія изслѣдованія на Востокѣ и въ Африкѣ, дать архивисту-палеографу Делуа сумму на продолженіе инвентаря папскаго архива въ Авиньонѣ, открыть кредитъ на продолженіе изданія Corporis inscriptionum Semiticarum и вдобавокъ выпустить нѣсколько томовъ роскошнаго изданія, на которое мы теперь обращаемъ вниманіе. Всѣ означенныя свѣдѣнія почерпнуты изъ введенія, написаннаго Перро, другомъ покойнаго. Самому Перро принадлежитъ честь на-

править пожертвованіе въ этомъ смыслѣ, такъ какъ первоначально завѣщатель хотѣлъ учредить просто крупный призъ своего имени. Въ заключеніе введенія помѣщенъ политипажный рисунокъ, изображающій надгробный памятникъ Піо, исполненный по проекту извѣстнаго сотрудника Перро, архитектора Шипье, въ античномъ стилѣ. Это стила, украшенная наверху анѳеміемъ, а по постаменту барельефомъ, съ отросткомъ аканѳа, обвивающимъ самый стволъ ея, и двумя розеттами по бокамъ имени. Нужно-ли говорить, что это не рабски-ремесленное произведеніе въ античномъ стилѣ, а талантливая варіація на древній ладъ, проникнутая тою теплотою пониманія эллинскаго изящества, на какую способенъ изъ современныхъ, кажется, только французскій художникъ.

Изданіе, къ разсмотрѣнію появившихся выпусковъ котораго мы теперь переходимъ, не стѣснено ни объемомъ, ни сроками. Это вполнѣ свободная серія, каждый томъ которой представляетъ закругленное цѣлое и можетъ быть пріобрѣтаемъ отдѣльно. Вотъ краткій перечень статей, помѣщенныхъ въ вышедшихъ томахъ.

I. Масперо, Le scribe accroupi de Gizéh (табл. I, стр. 1—6), статуэтка, найденная Морганомъ въ мастаба некрополя въ Сакарра. Очень напоминаетъ Луврскаго писца, но моложе его. Древнѣйшее царство. Гёзэ, Les armoiries chaldéennes de Sirpourla, d'après les decouvertes de M. de Sarzec (табл. II, стр. 7—20, съ рис. въ текстѣ). Геральдическій орелъ съ головою льва (эпохи древнѣйшихъ халдейскихъ династій) и двуглавый орелъ съ львиными головами на цилиндрѣ изъ Телло. Это первый извѣстный примѣръ двуглаваго орла, который впослѣдствіи уже въ настоящемъ видѣ является въ Каппадокіи, оттуда попалъ въ Византію, къ арабамъ и, наконецъ, черезъ монеты германскихъ императоровъ въ обще-европейскую геральдику. Олло, Figurines béotiennes en terre cuite à decoration géometrique (табл. III, стр. 21—42, съ рис. въ текстѣ). Фигурки находятся въ Луврѣ и Берлинѣ и принадлежатъ древнѣйшему мѣстному віотійскому искусству, доказывающему очень древнее распространеніе въ Віотіи дипильскаго стиля. Поттье, Cratère grec de style corinthien et rhodien (табл. IV, стр. 43—48), изъ коллекціи Кампана (Церс?). Сосудъ и его орнаментика подражаютъ металлической техникѣ. Первыя двѣ полосы животныхъ—коринѳскаго стиля, нижнія двѣ родосскаго. Стиль соблюденъ точно и безъ смѣшенія. Это очень важный памятникъ, заставляющій очень осторожно опредѣлять эпоху вазъ по стилю. Коллиньонъ, Loutroforo attique à sujet funéraire (табл. V. VI, VII, стр. 49—60, съ рис. въ текстѣ), красно-фигурная съ двумя поясами погребальныхъ сюжетовъ и съ третьимъ меньшимъ поясомъ черно-фигурныхъ всадниковъ. Особенности стиля заставляютъ относить сосудъ, приблизительно, къ 480 г. до Р. Хр. Геронъ-де-Вилльфоссъ, Tête d'Apollon (табл. VIII—IX, стр. 61—76, съ рис. въ текстѣ). Одно изъ древнѣйшихъ и лучшихъ воспроизведеній типа Аполлона Шуазель-Гуффье и т. п. Происхожденіе неизвѣстно. Мишонъ, Tête d'Athlète (табл. X. XI. стр. 77—84). Превосходная неизданная бронза поликлитовской школы конца V—начала IV в. Бабелонъ, Sapor et Valérien (табл. XII, стр. 85—98), сассанидскій камей Національной библіотеки. Шломбержс, Un tableau reliquaire inédit du X siècle (табл. XIII—XIV, стр. 99—104). Основа X—XI вв., въ общемъ памятникъ сборный. Эмали: Распятіе, свв. Григорій Богословъ, Іаковъ, братъ Господень, и Христосъ въ гробѣ. Коллекція графа Г. С. Строганова въ Римѣ. Геронъ-де-Вилльфоссъ. Athlète, bronze de l'école d'Argos (табл. XV. XVI. стр. 105—114. съ рис. въ текстѣ) эпохи, предшествовавшей Поликлиту. Опора всего тѣла на лѣвую ногу—впервые изобрѣтена въ аргосской школѣ. Мишонъ, Adolescent au repos (табл. XVII. стр. 115—128. съ рис. въ текстѣ). Статуя типа, названнаго Фуртвенглеромъ Нарциссомъ, другими—Адонисомъ и имѣющаго представителей въ разныхъ музеяхъ (IV в.?). Перро, Tête de femme (табл. XVIII—XIX, стр. 129—142). Изящная женская головка итальянскаго мрамора, поздней эклектической эпохи, подъ вліяніемъ стиля IV в. Коллиньонъ. Aphrodite Pandémos (табл. XX, стр. 143—150, съ рис. въ текстѣ). Два рельефа, одинъ на бронзовомъ зеркалѣ, другой на мраморномъ дискѣ, воспроизводящіе типъ Афродиты Πάνδημος Скопаса, сидящей на козлѣ, извѣстный изъ элейскихъ монетъ. Жамо. Venus pudique (табл. XXI—XXII, стр. 151—164). Бронзовая статуэтка, типа Венеры

Медичи, который авторъ считаетъ происходящимъ изъ до-праксителевой эпохи и готовъ приписать Скопасу. Шломберже, Un ivoire chrétien inédit (табл. XXIII, стр. 165—170, съ рис. въ текстѣ). Весьма интересная пластина, изображающая ап. Павла (?), сидящаго и учащаго толпу. Верхъ пластины весьма детально обработанъ въ видѣ города, въ которомъ издатель видитъ Римъ. Мишель, Statue tombale de Louis d Sancerre († 1402) connetable de France. S. Denis (табл. XXIV, стр. 171—178, съ рис. въ тектѣ). Дюрріэ, Un dessin du musée du Louvre attribué à André Beauneveu (табл. XXV—XXVI, стр: 179—202, со многими рис. и таблицей въ текстѣ). Мюнцъ, Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV au XVI siècle (табл. XXVII — XXVIII, стр. 203—232, съ рис. въ текстѣ).

II. Гёзэ, Le Vase d'argent d'Entéména (табл. I, стр. 5—28, съ рис. въ текстѣ). Сосудъ древнѣйшей халдейской эпохи, найденный Сарзекомъ въ Сирпурлѣ, съ надписью, заключающей посвященіе Ентемены, воина бога Еллилы богу Нинъ-Гирсу и съ изображеніемъ орла съ львиной головой и другихъ геральдическихъ и символическихъ животныхъ. Бенедитъ, La statuette de la dame Toui (табл. II—IV, стр. 29—37, съ рис. въ текстѣ). Деревянная статуэтка XX—XXII династій. Поттье, Deux coupes à fond blanc de style attique (табл. V, VI, стр. 38—56, съ рис. въ текстѣ). На одной изъ чашъ изображена сидящая, на другомъ стоящая женщина, обѣ съ киѳарами. Оба сосуда аттической фабрики конца VI—середины V в. Въ дополнительной замѣткѣ опубликована чаша, также находящаяся въ Луврѣ, съ изображеніемъ Иракла, умерщвляющаго Офита. Статья полна цѣнныхъ и тонкихъ наблюденій. С. Рейнакъ, Un bas-relief de Panticapée (Kertch) au musée d'Odessa (табл. VII, стр. 57—76, съ рис. въ текстѣ). Четверо боговъ: Артемида, Аполлонъ, Ермій и Афродита (или Пиѳо?), въ позахъ, напоминающихъ боговъ коринѳскаго путеала и т. п. памятниковъ. Авторъ склоняется къ мнѣнію Н. П. Кондакова, видящаго въ этомъ рельефѣ настоящее архаическое произведеніе аттико-іонійской школы VI—V вв., а не продуктъ архаизаціи, какъ думаютъ Фуртвенглеръ и Гаузеръ. Гоклѐръ, La patère de Biserte (табл. VIII—IX, стр. 77—94, съ рис. въ текстѣ). Серебряная вызолоченная, вѣсомъ около 9 кгр. Въ центрѣ состязаніе Аполлона съ Марсіемъ. Центральная картина была окружена двумя концентрическими фризами съ изображеніемъ геніевъ, растительнымъ орнаментомъ и т. д. На ручкахъ двѣ хорошо сохранившіяся сцены діонисовскаго цикла. Произведеніе не позже I в. до Р. Хр. эллинистической работы. Геронъ-де-Виллльфоссъ, Lampe romaine avec legende explicative (2 рис. въ текстѣ, стр. 95—98). Изображенія гладіаторовъ. Жефруа, La colonne d'Arcadius à Constantinople (табл. X—XIII, стр. 99—130, съ рис. въ текстѣ). Рисунокъ, принадлежащій Національной библіотекѣ въ Парижѣ, издается на огромной тройной таблицѣ. Текстъ представляетъ сводъ, главнымъ образомъ, литературныхъ данныхъ. Шломберже, La croix byzantine dite des Zaccaria (табл. XIV, стр. 131—136, съ рис. въ текстѣ). Крестъ находится въ ризницѣ собора въ Генуѣ. Онъ византійской работы XIII вѣка. Фрёнѐръ, Apollon. Bronze archaïque (табл. XV, стр. 137—143). Находящаяся въ коллекціи Тышкевича бронза эта, предположительно, происходитъ изъ Віотіи. Судя по надписи, статуэтка посвящена Мантикломъ Аполлону. Авторъ, несмотря на надпись и на нелюбовь эпиграфистовъ къ слишкомъ древнимъ датамъ, считаетъ должнымъ отодвинуть эту дѣйствительно весьма грубую бронзу въ VIII, или даже IX в. Де-Риддеръ, Statuette de bronze (табл. XVI, XVII, стр. 145—156). Статуэтка представляетъ женщину въ длинной одеждѣ, держащую въ правой поднятой кверху рукѣ цвѣтокъ; лѣвая рука немного приподнята. Аттическая работа 470—460 годовъ. Коллиньонъ, Tête de jeune fille (табл. XVIII, XIX, стр. 157—164). Копія оригинала IV в. Поттье, Trois figurines de terre cuite (табл. XX, стр. 165—170). Первая—віотійской фабрики V в. Ермій Кріофоръ. Вторая—голова эфива мало-азійскаго происхожденія. Третья комическая фигура—педагога—александрійской эпохи. Жамо, Vénus à la coquille (табл. XXI, стр. 171—184, съ рис. въ текстѣ). Два прелестные экземпляра этого извѣстнаго типа. С. Рейнакъ Tête en marbre de la collection Singher (табл. XXII, стр.

185—190, съ рис.). Происходитъ, вѣроятно, изъ горельефа I в. по Р. Хр. Геронъ-де-Вилльфоссъ, Buste de Ptolemée, dernier roi de Maurétanie (табл. XXIII, стр. 191—196). Это уже четвертый извѣстный портретъ этого царя, несмотря на малые размѣры, очень деликатной работы, хорошо передающей портретныя черты. Милле, Mosaïques de Daphni (табл. XXIV. XXV. стр. 197—214). Это собственно продолженіе этюдовъ Милле объ этихъ мозаикахъ, начатыхъ въ Bull. de Corr. Hell. Здѣсь издаются и описываются мозаики, изображающія поклоненіе волхвовъ и сошествіе Христа въ Адъ. Молинье, L'Evangéliaire de l'Abbaye de Morienval (табл. XXVI. XXVII, стр. 215—226, съ рис. въ текстѣ). Сальо, Le triptyque de S. Sulpice (табл. XXVIII, стр. 227—233).

III, 1. Лешá, Athéna devant Erichthonios (табл. I, стр. 5—26, съ рис. въ текстѣ). Извѣстное изображеніе «меланхолической Аѳины» авторъ объясняетъ, какъ Аѳину, нѣжно смотрящую на Эрихѳонія, помѣщающагося въ видѣ змѣи въ небольшой цистѣ. Циста, какъ и многое другое въ этомъ рельефѣ, была изображена только красками, отъ которыхъ не сохранилось ни малѣйшаго слѣда. Авторъ, кажется, справедливо, протестуетъ противъ «меланхоличности» Аѳины этого рельефа. Но почему циста, если она дѣйствительно была, не изображена скульптурно? Жубэнъ, L'Athéna Hope (табл. II, стр. 27—30). Таблица, прилагаемая къ этой статьѣ, есть первое фотографическое воспроизведеніе оригинала, находящагося въ частной англійской коллекціи и доселѣ извѣстнаго только по плохимъ старымъ рисункамъ (на которыхъ въ фигурѣ $7^1/_2$ головъ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ ихъ $6^1/_4$). Комментарій, видящій въ статуѣ произведеніе эпохи Фидія, не прибавляетъ ничего новаго къ тому многому и разнорѣчивому, что было высказываемо о статуѣ. Коллиньонъ, Bas-relief funéraire de Béotie (табл. III, стр. 31—37, съ рис. въ текстѣ). Обычная семейная сцена. Пожилой человѣкъ и молодая женщина сидятъ другъ противъ друга въ креслахъ, окруженные родными. Аттическія вліянія несомнѣнны, но судя по мрамору и другимъ признакамъ — работа віотійскаго художника. С. Рейнакъ, Aigle en marbre de la collection de Lord Wemyss (табл. IV, стр. 39—50, съ рис. въ текстѣ). Превосходной работы неизданный памятникъ, также находящійся въ Англіи въ частныхъ рукахъ. Геронъ-де-Вилльфоссъ, Bacchus enfant. Statuette de bronze (табл. V, стр. 51—58). Статуэтка эта римскаго времени и довольно грубой работы найдена въ Вершо, въ департаментѣ Шатилльонъ на Сенѣ, и представляетъ образчикъ галло-римскаго искусства. Мишонъ, Esculape jeune (стр. 59—70). Незначительная сама по себѣ и къ тому же представляющая лишь жалкій фрагментъ, статуэтка эта имѣетъ значеніе, какъ представительница сравнительно рѣдкаго типа безбородаго Асклипія, можетъ быть, отдаленно повторяя прототипъ, созданный Каламидомъ. Латейри, Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin (табл. VI—XI, стр. 71—119, съ рис. въ текстѣ). Молинье, La descente de croix, groupe en ivoire du XIII siècle. Louvre (табл. XII—XIII, стр. 120—135, съ рис. въ текстѣ).

Вотъ краткій перечень богатаго содержанія вышедшихъ до сихъ поръ выпусковъ Monuments et Mémoires Piot. Считаемъ умѣстнымъ упомянуть, что на завѣщанныя Піо средства Національная библіотека выпустила каталогъ своей богатой коллекціи античныхъ бронзъ, составленный Бабелономъ и Бланше, составляющій томъ въ 764 страницы съ 1.100 рисунками.

А. Щукаревъ.

Die Wiener Genesis herausgegeben von Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff, mit 52 Lichtdrucktafeln... nach photographischen Aufnahmen..., 6 Hilfstafeln und 20 Textillustrationen in Photochromotypie, Heliogravure, Lichtdruck, Phototypie und Zinkographie, Wien—Prag—Leipzig, 1895, fol., стр. 171.

Въ 1895 году, какъ приложеніе къ XV и XVI тт. des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses вышло въ Вѣнѣ подъ заглавіемъ, приведеннымъ

выше, сочиненіе, посвященное детальному разбору знаменитой, главнымъ образомъ, своими миніатюрами вѣнской рукописи книги Бытія—cod. Vindobonensis Geneseos—писанной серебромъ по пурпурному пергамену. Работа Гартеля и Викхоффа, къ которой приложена въ фототипическихъ снимкахъ вся рукопись, состоящая изъ 24 листовъ книги Бытія, и 2 лл. евангелія отъ Луки, распадается на двѣ части. Въ первой, написанной Викхоффомъ, изслѣдуется стиль миніатюръ къ книгѣ Бытія и исторія ихъ развитія, а вторая, авторъ которой Гартель, посвящена краткому палеографическому разбору рукописи. Предметомъ нашего сообщенія будетъ вторая часть.—палеографическая.

Писанная серебромъ по пурпурному пергамену, рукопись книги Бытія находится въ числѣ сокровищъ Вѣнской Придворной библіотеки съ XVII в. Положительныхъ свѣдѣній о томъ, откуда и когда вывезена рукопись, до сихъ поръ не имѣется. Можно утверждать только одно, что въ 1609 г. ея еще не было, такъ какъ Тенгнагель о ней не упоминаетъ. Въ каталогѣ же Вѣнской библіотеки Ламбеція (1670 г.) рукопись уже помѣчена, но безъ указанія ея прежняго номера, и безъ приведенія новаго. Отсюда можно заключать, что рукопись пріобрѣтена библіотекой въ промежутокъ между годами 1609 и 1670, но когда именно, неизвѣстно. Впрочемъ, мы, быть можетъ, не погрѣшимъ противъ истины, если будемъ считать временемъ ея поступленія въ библіотеку 1656 г., когда собственностью библіотеки сдѣлалось богатое собраніе Фуггера. Положимъ, въ спискѣ рукописей Фуггера ея нѣтъ, но этотъ фактъ не можетъ имѣть большого значенія, такъ какъ многія изъ рукописей, завѣдомо принадлежавшихъ Фуггеру, въ описи его книгъ опущены, вѣроятно, по небрежности составителя. Прежній владѣлецъ рукописи, повидимому, привезъ ее изъ Италіи, на что указываетъ цѣлый рядъ замѣтокъ на итальянскомъ языкѣ, изъ которыхъ многія посвящены объясненію миніатюръ (напр., на л. 1 находится такая запись: chomo eva et adamo manza del pomo).

Этими предположеніями исчерпывается все, что мы знаемъ о прежней судьбѣ рукописи; надѣяться на болѣе точное рѣшеніе этого вопроса едва ли можно, такъ какъ не сохранилось никакихъ документовъ, касающихся рукописи, которая, сверхъ того, не имѣетъ ни конца, ни начала.

Рукопись, какъ я говорилъ выше, состоитъ изъ 24 лл. книги Бытія съ миніатюрами и двухъ лл. евангелія отъ Луки. Ламбецій въ своемъ каталогѣ упоминаетъ также о 26 лл., изъ чего слѣдуетъ, что, при поступленіи своемъ въ библіотеку, рукопись находилась въ такомъ же неполномъ видѣ, какъ и теперь, съ той только разницей, что, если и раньше читать ее было трудно, то теперь она до такой степени испортилась, что ее, къ сожалѣнію, слишкомъ поздно розняли по листамъ и каждый отдѣльно помѣстили подъ стекло,—трудъ, исполненный библіотекаремъ Хмеларцомъ, какъ говоритъ Гартель, mit unverdrossenem Fleiss.

Матеріаломъ для написанія рукописи послужилъ пурпурный пергаменъ такой тонкой, изящной выдѣлки, что серебро, которымъ написана рукопись, мѣстами проѣло его, а мѣстами просвѣчиваетъ на оборотную сторону, мѣшая тамъ чтенію и разбору текста (письмо, надо замѣтить, заполняетъ и внѣшнюю, и внутреннюю сторону листа). Въ книгѣ Бытія текстъ, идущій во всю ширину листа одной колонной, занимаетъ лишь верхнюю часть листовъ, оставляя нижнюю миніатюрамъ, а въ евангеліи отъ Луки (лл. 25 и 26), гдѣ миніатюръ нѣтъ, онъ идетъ во весь листъ и притомъ въ двѣ колонны. Сперва я буду говорить о первыхъ 24 лл. рукописи, содержащихъ книгу Бытія, и уже затѣмъ перейду къ лл. 25 и 26, на которыхъ находится отрывокъ изъ евангелія отъ Луки, такъ какъ эти листы, писанные рукою другого писца, хотя и въ томъ же вѣкѣ, принадлежатъ, собственно говоря, къ другому кодексу, бо̀льшая часть котораго находится въ Петербургѣ и на Патмосѣ, а нѣсколько листовъ въ Лондонѣ и Римѣ.

При сравненіи текста книги Бытія съ вульгатой, оказывается, что въ немъ встрѣчаются довольно частые пропуски не только отдѣльныхъ словъ, но и цѣлыхъ стиховъ,

которые выкидываются писцомъ, если въ миніатюрѣ, помѣщенной внизу листа, нѣтъ указанія на то, что художникъ имѣлъ въ виду данное мѣсто (такъ, напр., Бытія гл. XIV, §§ 21—24 опущены, ибо въ миніатюрѣ о нихъ нѣтъ упоминанія). Этотъ интересный фактъ, уже подмѣченный Ламбеціемъ, окончательно выясненъ Гартелемъ, который съ большой тщательностью сдѣлалъ сводъ всѣхъ пропущенныхъ мѣстъ, благодаря чему оказалось, что писецъ, дѣйствительно, старался приноровить текстъ къ миніатюрамъ, такъ что не миніатюры служатъ иллюстраціей текста, а текстъ иллюстраціей миніатюръ. Гартель думаетъ, что подобныя сокращенныя изданія священныхъ книгъ, снабженныя миніатюрами, служили для «просвѣщенія» публики и переходили изъ рукъ въ руки. Но въ вѣрности подобнаго предположенія позволительно сомнѣваться. Если бы наша рукопись, дѣйствительно, имѣла своею цѣлью «просвѣщать» публику, то, безъ сомнѣнія, она не была бы писана серебромъ по пурпурному пергамену съ приложеніемъ дорого стоющихъ миніатюръ, да сверхъ того въ первые вѣка по Р. Хр. врядъ-ли стали бы просвѣщать народъ при помощи неполнаго текста, подлаженнаго подъ миніатюры. Не вѣрнѣе-ли предположить, что эта рукопись была сдѣлана для какого-нибудь любителя изъ числа тѣхъ, на которыхъ въ своихъ твореніяхъ нападаютъ отцы церкви, обвиняя ихъ за излишнюю, основанную на тщеславіи, любовь къ роскошно изданнымъ книгамъ духовнаго содержанія, которыя они держатъ не для того, чтобы читать, но, чтобы, наслаждаясь красотой письма, хвастаться передъ знакомыми. Ср. Hieron. ad Eustochium de custodia virginitatis, I, 115, а также Johannes Chrysostomus Homil. 32.

Зависимость писца отъ миніатюръ выразилась не только въ составленіи подходящаго къ нимъ текста, но и въ распредѣленіи его по листамъ рукописи. Прежде всего обращаетъ на себя вниманіе тотъ фактъ, что число строкъ на страницахъ неравномѣрно: оно колеблется между 13 и 17, сообразно тому, выше или ниже рисунокъ, который иногда подходитъ къ тексту почти вплотную. Затѣмъ, даже при самомъ бѣгломъ обзорѣ рукописи замѣтно, что писецъ старался выигрывать мѣсто, для чего то сжималъ всю строку, то уменьшалъ послѣднія буквы, то ставилъ ихъ постепенно все выше и выше, то прибѣгалъ къ сокращеніямъ, къ лигатурамъ, то, наконецъ, болѣе мелкимъ уставомъ подписывалъ не умѣстившіяся слова подъ послѣднею строчкой, однимъ словомъ, прибѣгалъ къ разнаго рода пріемамъ, чтобы какъ-нибудь умѣстить текстъ, служащій поясненіемъ миніатюры. Если бы писецъ исполнилъ свою работу раньше миніатора, ему, конечно, не приходилось бы прибѣгать къ этимъ и тому подобнымъ ухищреніямъ, но, повидимому, дѣло было какъ разъ наоборотъ: писецъ находился въ полной зависимости отъ раньше, чѣмъ онъ, закончившаго свою работу иллюстратора, согласно миніатюрамъ котораго былъ измѣненъ даже текстъ книги Бытія. Таковы въ краткихъ чертахъ наиболѣе интересныя черты, выдѣляющія нашу рукопись изъ числа другихъ, ей подобныхъ. Не менѣе важенъ вопросъ относительно датировки рукописи, но рѣшить его мы можемъ лишь послѣ детальнаго палеографическаго обзора, къ которому теперь и перейдемъ.

Письмо рукописи идетъ по двойнымъ горизонтальнымъ линейкамъ, которыя ограничиваютъ буквы снизу и сверху, дѣлая исключеніе лишь для такихъ длинныхъ буквъ, какъ ρ, φ, ψ, υ и отчасти β. Кромѣ горизонтальныхъ линеекъ замѣтны вертикальныя, которыя проведены съ правой и съ лѣвой сторонъ для ограниченія предѣловъ строки, но писецъ не всегда обращаетъ на нихъ должное вниманіе, особенно на лѣвую, и очень часто выводитъ строку далеко за ея предѣлы. Для помѣщенія заглавныхъ буквъ (инициаловъ) параллельно правой вертикальной проведена по всей рукописи вторая,—фактъ, который впервые замѣчается въ cod. Alexandrinus (V в. по Р. Хр.).

Что касается до знаковъ препинанія, то по снимкамъ, которые очень неясны, судить о нихъ трудно, или, вѣрнѣе, прямо невозможно, наблюденія же Гартеля (которыя, къ слову сказать, очень неполны) въ общемъ сводятся къ слѣдующему: для облегченія читателя, какъ отдѣльныя предложенія, такъ и части предложеній, отдѣляются другъ отъ друга то одной точкой, то двумя, которыя ставятся или одна надъ другой, или одна около другой, то, наконецъ, тремя и даже шестью точками. Точки, рѣже запятыя, какъ знаки для пониманія вообще, употребляются въ рукописи очень часто и притомъ въ различныхъ значеніяхъ: онѣ помѣщаются, во-первыхъ, надъ или около послѣдней согласной

въ собственныхъ именахъ, не имѣющихъ греческаго окончанія, напр., ἀδάμ, ἀραράτ; во-вторыхъ, для раздѣленія словъ, напр., αβιμελεκ· ο βασιλευς; въ-третьихъ, при разнаго рода соединеніяхъ согласныхъ, напр., ἄγγελοι; въ-четвертыхъ, надъ или около такихъ маленькихъ словъ, какъ πᾶς, μου, δέ и т. д.; ставятся онѣ, наконецъ, и надъ такими словами, какъ ὕδωρ, θυγάτηρ, гдѣ въ нѣкоторыхъ случаяхъ ихъ положеніе непонятно, а въ нѣкоторыхъ можно объяснить желаніемъ пунктатора выдѣлить отмѣченное имъ слово (напр., табл. 14, 4: ἐπηρώτησεν αὐτὴν καὶ εἶπεν· θυγάτηρ τινος εἶ — точка стоитъ надъ буквою η въ словѣ θυγάτηρ, которое въ вопросѣ имѣетъ главное удареніе. На переносъ слова въ рукописи указывается также присутствіемъ точки, которая ставится около послѣдней буквы, заключающей строку, или же, но очень рѣдко, горизонтальнымъ штрихомъ, который помѣщается передъ начальною буквой слѣдующей строки. Ср. табл. 6, 15 σκηνω | — σεσειν. Изобилуетъ разнаго рода знаками, предназначенными для облегченія читателя, только первая часть рукописи, что же касается до второй (послѣдніе 10 листовъ), то тамъ и точки и запятыя встрѣчаются гораздо рѣже. Этотъ фактъ, въ связи съ тѣмъ, что всѣ знаки намѣчены вообще болѣе блѣднымъ письмомъ, чѣмъ письмо текста, указываетъ, повидимому, на то, что они разставлены позже.

Говоря о знакахъ препинанія, Гартель не упоминаетъ о παράγραφος, хотя послѣдній попадается въ рукописи довольно часто. Цѣль этого παράγραφος та же, что и въ папирусѣ, содержащемъ λόγος ἐπιτάφιος Иперида, т. е. онъ служитъ знакомъ, отмѣчающимъ новый отдѣлъ рѣчи. Съ этимъ знакомъ не надо смѣшивать другой, на него похожій, который ставится въ рукописи въ тѣхъ случаяхъ, когда предложеніе, не оконченное на одной половинѣ листа, продолжается на другой. Для того, чтобы отмѣтить эту непрерывность рѣчи, писецъ, вмѣсто инициала, ставитъ маленькую букву, надъ которой или, вѣрнѣе, около которой помѣщаетъ горизонтальный штрихъ, причемъ дѣлается это по большей части въ томъ случаѣ, если рѣчь продолжается посредствомъ союза καὶ, помѣщеннаго на предшествующемъ листѣ или въ самомъ концѣ строки, или не далеко отъ конца. Инициалы, которыми писецъ рукописи пользуется очень часто, отличаются отъ остальныхъ буквъ, во-первыхъ, гораздо бо̀льшими размѣрами, во-вторыхъ, своимъ положеніемъ въ текстѣ: они выходятъ за предѣлы строки или совсѣмъ, или на половину. Что же касается формъ инициаловъ, то между ними и обыкновенными буквами текста нѣтъ никакой разницы: они также просты, сравнительно правильны и не снабжены никакими украшеніями. Не мѣшаетъ, впрочемъ, замѣтить, что инициальные ε и σ изрѣдка принимаютъ въ нашей рукописи такую форму, которая никоимъ образомъ не можетъ указывать на особенную древность рукописи, а именно: форму овальную. См. табл. XVI, 3 строка снизу, а также табл. XXVIII.

Основываясь на словахъ Гартеля, который, говоря о Silberschrift рукописи, не указываетъ на то, что инициалы писаны иначе, нужно думать, что они такъ же, какъ и остальной текстъ, вырисованы серебромъ. Но Ламбецій въ своемъ каталогѣ говоритъ, что рукопись писана aureis et argenteis litteris maiusculis. Его слова, безъ всякаго ограниченія, повторяетъ Монфоконъ (Pal. gr., 190), а изъ новѣйшихъ палеографовъ Ваттенбахъ (Anleitung zur gr. Pal.). Между тѣмъ Гартель не упоминаетъ о litterae aureae, какъ будто ихъ вовсе не существуетъ. Это странное на первый взглядъ разногласіе объясняется тѣмъ, что золотыя буквы, какъ мы увидимъ ниже, находятся не въ рукописи Genesis'а, а на лл. 25 и 26, содержащихъ евангеліе отъ Луки.

Лишенный, какъ я говорилъ выше, миніаторомъ свободы дѣйствія, писецъ вынужденъ былъ, по недостатку мѣста, прибѣгать, сверхъ разнаго рода упомянутыхъ мною пріемовъ, къ помощи лигатуръ, надписыванія послѣдней гласной надъ предшествующей буквой, а также къ помощи сокращеній, изъ которыхъ онъ употребляетъ церковныя, значекъ слога αι и обозначеніе конечнаго ν черезъ горизонтальный штрихъ. Изъ лигатуръ употребляются αυ, λυ, νη, τη, τω; что же касается надписыванія буквъ, то этой участи подвергаются только гласныя α и ο, послѣдняя, главнымъ образомъ, въ созвучіи ου.

Церковныя сокращенія, состоящія въ неполномъ написаніи такихъ употребляющихся въ книгахъ церковнаго содержанія словъ, какъ θεός, οὐρανός, κύριος и т. д. съ обозначеніемъ сокращеннаго написанія посредствомъ титла, употребляются въ этой рукописи.

какъ и въ другихъ уставныхъ, очень часто; то же самое нужно сказать и о конечномъ ν. Что касается до сокращенія слога αι посредствомъ волнистаго штриха, то главный интересъ заключается въ употребленіи его въ слогахъ σθαι и ται, явленіе, котораго мы не замѣчаемъ ни въ cod. Sinaiticus, ни въ другихъ, наиболѣе древнихъ уставныхъ рукописяхъ, которыя сокращаютъ слогъ αι только въ союзѣ καί. Интересно также положеніе значка: онъ ставится въ звукѣ ται не около буквы τ, но подъ нею (табл. XLII), по аналогіи съ звукомъ και, гдѣ подстрочное положеніе значка объясняется формою буквы κ. Слѣдуетъ отмѣтить также оригинальное обозначеніе мѣстоименія αὐτός черезъ лигатуру слога αυ, надъ которой ставится соотвѣтствующее падежное окончаніе, а на сокращенное написаніе указывается присутствіемъ подписного горизонтальнаго штриха, который пересѣкаетъ нижнюю часть ипсилона. Подобное сокращеніе мы встрѣчаемъ только въ cod. Grott. Ferr. B. a, 1, a. 986, а также cod. Angel. B. 3. 11, c. a. 972.

По общему складу письма, наша рукопись живо напоминаетъ собой знаменитый, какъ и она, своими миніатюрами cod. Vindobon. Діоскорида, исполненный приблизительно въ 506 г. по заказу Юліаны Аниціи, дочери Флавія Аниція Олибрія и Плацидіи,—предположеніе, высказанное уже Ламбеціемъ, но не помѣшавшее ему относить рукопись къ IV в. Оба памятника писаны каллиграфически; оба отличаются сравнительной выдержанностью письма и тщательностью отдѣлки, причемъ рукопись Діоскорида обладаетъ даже бо̀льшею стильностью, чѣмъ рукопись Genesis'а, писецъ которой иногда, особенно въ концѣ строкъ, допускалъ такія вольности въ формахъ буквъ, которыя еще незнакомы писцу Діоскорида.

При первомъ взглядѣ, брошенномъ на письмо рукописи, оно, особенно на нѣкоторыхъ листахъ, гдѣ у писца было больше мѣста, или короче текстъ, кажется и стройнымъ, и правильнымъ, но при болѣе внимательномъ осмотрѣ рукописи оказывается, что эта правильность очень условна и далеко не всегда выдержана. Не говоря уже о такихъ памятникахъ, какъ cod. Sinaiticus и cod. Vaticanus, гдѣ стройность письма доведена до того, что буквы кажутся выведенными στοιχηδόν, даже въ cod. Alexandrinus и, до нѣкоторой степени, въ рукописи Діоскорида буквы приблизительно одинаковой длины, ширины и высоты, чѣмъ достигается впечатлѣніе извѣстной равномѣрности и правильности. Ничего подобнаго въ рукописи Genesis'а нѣтъ: писецъ то слишкомъ увеличитъ промежутокъ между буквами или даетъ нѣкоторымъ изъ нихъ слишкомъ громоздкіе размѣры, то, наоборотъ, чтобы умѣстить длинный текстъ, такъ сожметъ всю строку, что послѣднія буквы принимаютъ или овальныя или острыя формы, не подходящія къ общему тону письма, чѣмъ, конечно, нарушается впечатлѣніе стильности.

Послѣ этихъ замѣчаній общаго характера слѣдуетъ перейти къ болѣе подробному анализу письма, а именно, къ формамъ отдѣльныхъ буквъ. Общее правило уставныхъ рукописей древняго періода, по которому округлыя буквы должны быть дѣйствительно округлы, а четыреугольныя болѣе или менѣе квадратны, соблюдено, до извѣстной степени, и въ рукописи Genesis'а, но съ допущеніемъ цѣлаго ряда ограниченій.

Круглыя буквы, какъ открытыя (ε, σ), такъ и закрытыя (ο, υ), нормальная форма которыхъ въ рукописи такова, что можетъ быть вписана въ кругъ, очень часто въ концѣ строки, гдѣ писецъ сжимаетъ буквы, чтобы выиграть мѣсто, принимаютъ формы овальныя, заостренныя, кромѣ того, въ ε и σ внизу. Этихъ формъ мы не встрѣчаемъ ни въ одной изъ древнѣйшихъ уставныхъ рукописей, не встрѣчаемъ также и въ рукописи Діоскорида. Впервые онѣ начинаютъ попадаться въ рукописяхъ VII в. (напр., cod. Lond. 171 48, a. 650), являясь прообразомъ острыхъ, чуждыхъ округлости формъ такъ называемаго литургическаго устава. Въ бо̀льшей степени это сдавливаніе буквъ съ боковъ въ ущербъ ихъ ширинѣ присуще въ нашей рукописи эпсилону, сигмѣ и омикрону, въ меньшей — θитѣ, хотя примѣровъ на послѣдній случай можно найти не мало. Слѣдуетъ отмѣтить и тотъ фактъ, что въ открытыхъ круглыхъ буквахъ утолщены и верхній, и нижній кончики, которые завершаются довольно большой «капелькой», а въ эпсилонѣ эту капельку имѣетъ и язычекъ, который въ большинствѣ случаевъ заходитъ далеко за предѣлы буквы. Сдавливанію изъ числа другихъ буквъ подвергаются на ряду съ вышеупомянутыми ро и омега.

Въ буквѣ ро, когда она находится въ концѣ строки, поликъ дѣлается изъ круглаго овальнымъ, а вертикальная черта получаетъ сильный выгибъ влѣво. Что касается до омеги, то при нормальной формѣ средняя вертикальная доходитъ въ ней до низу, причемъ округлости по большей части сливаются въ одну лянію, въ омегѣ же, стоящей у конца строки, средняя вертикальная почти исчезаетъ и вся буква дѣлится на соединенныя по серединѣ двѣ очень угловатыя, заостренныя книзу округлости, напоминая собой омегу уставныхъ рукописей IX—X вв. Такому же вытягиванію и сдавливанію, но въ гораздо меньшей степени подвергаются и квадратныя буквы, когда онѣ приходятся на концѣ строки, хотя Гартель старается не замѣчать этого, говоря, что даже am Ende der Zeilen werden die Buchstaben zwar verkleinert, aber nicht länglich.

Входить въ дальнѣйшій разборъ письма я не буду, хотя долженъ замѣтить, что и другія буквы заключаютъ въ себѣ довольно много особенностей, которыя ни въ какомъ случаѣ не могутъ свидѣтельствовать о глубокой древности рукописи.

Перейдемъ теперь къ датировкѣ.

Ламбецій, какъ я уже говорилъ выше, относитъ рукопись, не смотря на ея сходство съ рукописью Діоскорида, къ IV в., Монфоконъ въ своей Pal. gr., не соглашаясь съ этимъ мнѣніемъ, говоритъ, что, повидимому, рукопись написана позже, чѣмъ cod. Colbertinus отнесенный имъ къ IV в., а Тишендорфомъ къ V в., причемъ добавляетъ, что уставныя рукописи датировать очень трудно. Изъ новѣйшихъ палеографовъ Ваттенбахъ склоненъ относить рукопись къ VI в., находя, что она моложе, чѣмъ знаменитый своими миніатюрами, почти весь погибшій отъ огня cod. Cottonianus. Къ этой датировкѣ присоединяется и Томпсонъ (Handbook of gr. and lat. Palaeography, 154), съ той только разницей, что относитъ cod. Cottonianus также къ VI в.

Будучи согласенъ съ тѣмъ, что вѣнская рукопись Genesis'а не моложе VI в., я думаю, что на основаніи указанныхъ мной особенностей, изъ которыхъ, на первомъ мѣстѣ нужно ставить овальность и сжатость буквъ, а затѣмъ сокращенія, рукопись нужно относить, если не къ VII в., то, по крайней мѣрѣ, къ концу VI, т.-е. ставить по времени написанія ниже рукописи Діоскорида.

Два пергаменныхъ листка—о нихъ я говорилъ выше,—содержащіе отрывки изъ евангелія отъ Луки, были, о чемъ можно судить по каталогу Ламбеція, соединены въ одно цѣлое съ рукописью Genesis'а уже при ея поступленіи въ Вѣнскую библіотеку.

Письмо листковъ идетъ въ два столбца по двойнымъ горизонтальнымъ линейкамъ, проведеннымъ во весь листъ; вертикальныхъ линеекъ для иниціаловъ нѣтъ, хотя иниціалы гораздо больше остальныхъ буквъ, и почти на половину выходятъ за предѣлы строки. Писаны листки, какъ и рукопись Genesis'а, серебромъ по пурпурному пергамену, но такія слова, какъ πατήρ, θεός, ἰησοῦς, χριστός, вырисованы золотомъ. Гартель въ своемъ описаніи Genesis'а и листковъ изъ евангелія, не говоритъ объ этомъ ни слова, но при транскрипціи евангельскаго текста въ подстрочныхъ примѣчаніяхъ указываетъ на «раскраску золотомъ» вышеупомянутыхъ словъ,—раскраску, которая замѣчается также въ новонайденной пурпурной рукописи евангелія, находящейся теперь въ Публичной библіотекѣ.

Что касается до знаковъ препинанія, то писецъ вѣнскихъ отрывковъ, для раздѣленія предложеній и частей предложенія, пользуется точкой, которая, сверхъ того, ставится тамъ, гдѣ должно находиться густое или слабое придыханіе (Напр., табл. 50, 1 столбецъ, строка 6: ἡμεραις; табл. 50, 2 столбецъ, строка 26: ἡμεις; строка 28: ὁ μελλων; табл. 50, 1 столбецъ, строка 13: ἀνηρ), но иногда вмѣсто точки слабое придыханіе выражается особымъ знакомъ, имѣющимъ форму запятой (напр., табл. 50, 1 столбецъ, 5 строка снизу: ἐγενετο.

Непонятна постановка точекъ въ двухъ словахъ ταυταις и αυτοις, гдѣ она находится надъ буквою ι (табл. 50, 1 столбецъ, строки 7 и 8). Изъ другихъ знаковъ встрѣчаются, но очень рѣдко, горизонтальный штрихъ, который помѣщается надъ іотой (табл. 51, 2 столбецъ, 2 строка сверху: ἰχθυος) Что касается до сокращеній, то писецъ рукописи пользуется только церковными и замѣною конечнаго ν черезъ горизонтальный штрихъ, оканчивающійся слѣва и справа двумя загибами.

Писаны листки каллиграфически, гораздо тщательнѣе и правильнѣе, чѣмъ рукопись Genesis'a. Буквы сравнительно одинаковы по величинѣ, хотя круглыя мѣстами значительно больше квадратныхъ, чего не замѣчается въ древнѣйшихъ уставныхъ рукописяхъ, а именно: въ cod. Sinaiticus, Vaticanus и даже Alexandrinus.

Капельки поставлены вездѣ, гдѣ только можно; конечныя буквы для избѣжанія переноса дѣлаются гораздо меньше, но очень рѣдко теряютъ свои округлыя или квадратныя формы. Скорѣе еще квадратныя буквы изрѣдка въ концѣ строки, какъ будто, вытягиваются, но и то очень мало.

По характеру письма вѣнскіе листы евангелія напоминаютъ до нѣкоторой степени отрывки изъ рукописи, содержащей Посланія апостола Павла, рукописи, большая часть которой (32 лл.) находится въ Парижѣ, а два листка, описанные у Саввы, хранятся въ Московской Синодальной библіотекѣ. Конечно, сходство между рукописями не можетъ быть очень сильно, такъ какъ писцы различны, но по формамъ буквъ видно, что обѣ рукописи можно относить приблизительно къ одному и тому же вѣку.

Ламбецій считалъ вѣнскіе листки, не смотря на различіе почерка, за произведеніе того же писца, чьей рукѣ принадлежитъ кодексъ Genesis'a. Впервые Трешовъ (Treschow), о которомъ упоминаетъ Тишендорфъ въ Monumenta sacra inedita, указалъ въ своемъ Tentamen descriptionis codicum etc. на невѣрность этого общепринятаго въ то время мнѣнія, и съ тѣхъ поръ на вѣнскіе листки евангелія стали смотрѣть, какъ на отрывки изъ другой рукописи, нѣкоторая часть которой, какъ оказалось впослѣдствіи, находится на Патмосѣ (33 лл.), а нѣсколько листовъ въ Лондонѣ и Римѣ. Главная же часть рукописи пріобрѣтена въ истекшемъ 1896 году русскимъ правительствомъ и хранится въ настоящее время, какъ драгоцѣнность, въ Петербургѣ, въ рукописномъ отдѣленіи Публичной библіотеки, рядомъ съ Остромировымъ евангеліемъ. Русскій Археологическій Институтъ въ Константинополѣ издалъ недавно краткое описаніе рукописи, въ которомъ, кромѣ исторіи памятника, предположеній о его первоначальномъ видѣ и крайне поверхностнаго палеографическаго обзора, указано, что ново-найденная рукопись составляетъ главную часть того кодекса, который раздѣленъ между библіотеками Вѣны, Рима, Лондона и Патмоса.

Рукопись сохранилась превосходно, за исключеніемъ первыхъ и послѣднихъ листовъ, и представляетъ собой, дѣйствительно, драгоцѣнный памятникъ, стоющій того, чтобы быть изданнымъ и описаннымъ такъ же тщательно, какъ cod. Sinaiticus, хотя по времени написанія онъ гораздо моложе послѣдняго, и можетъ быть отнесенъ лишь къ концу VI или началу VII в.

Г. Церетели.

Миніатюры Вѣнской рукописи Бытія были изданы въ первый разъ въ 1670 году Ламбеціемъ по рисункамъ Фридриха Задлера; въ 1776 г., въ новомъ изданіи Ламбеція, онѣ были воспроизведены по рисункамъ Антона Шлехтера; наконецъ, въ 1862 г. Гарруччи въ своей «Storia dell' arte cristiana» далъ контурные рисунки миніатюръ по фотографіямъ. Всѣ эти троекратныя воспроизведенія миніатюръ давали возможность ознакомиться исключительно съ ихъ композиціею. Благодаря воспроизведеніямъ миніатюръ на прекрасныхъ фототипическихъ таблицахъ, приложенныхъ къ изданію Викхоффа и Гартеля, мы впервые получаемъ ясное представленіе не только о композиціи миніатюръ, но и объ ихъ художественно-живописной сторонѣ (двѣ изъ миніатюръ Fol. XVII, 34 и X, 20 воспроизведены въ краскахъ).

На стр. 3—96 Викхоффъ излагаетъ историческій ходъ развитія живописи въ христіанскомъ искусствѣ до времени созданія миніатюръ и даетъ объясненіе существенныхъ сторонъ ихъ стиля, а на стр. 143—166 слѣдуетъ подробное описаніе каждой миніатюры.

С. Ж.

Die Inschriften von Pergamon unter Mitwirkung von Ernst Fabricius und Carl Schuchardt herausgegeben von Max Fränkel. 2. Römische Zeit. Inschriften auf Thon=**Alterthümer von Pergamon**, VIII, 2, стр. 177—536, Berlin, 1895, 4⁰ (съ рисунками и 2 планами).

Въ 1895 году закончено изданіе надписей, найденныхъ при пергамскихъ раскопкахъ. 2-я часть VIII тома «Alterthümer von Pergamon», вышедшая, какъ и первая [1]), подъ редакціей Френкеля, которому принадлежитъ распорядокъ надписей, транскрипція ихъ и обширный комментарій, заключаетъ въ себѣ надписи римскаго времени и надписи керамическія (послѣднія въ обработкѣ Шухардта). Общее число изданныхъ надписей достигаетъ 1.093, а съ изданными въ 1-й части—1.343.

Вновь изданныя надписи расположены систематически по слѣдующимъ отдѣламъ:

I. Народныя постановленія, № 251—267.

II. Приказы римскихъ императоровъ и правителей, № 268—284.

III. Посвятительныя надписи: 1) на архитектурныхъ сооруженіяхъ, № 285—300; 2) въ честь императоровъ, главнымъ образомъ, Траяна и Адріана, № 359—376; 3) въ честь остальныхъ лицъ, № 301—358.

IV. Почетныя надписи: 1) въ честь членовъ императорской фамиліи, № 377—403 2) въ честь знатныхъ римлянъ и римлянокъ, № 404—435; 3) въ честь Авла Юлія Квадрата, № 436—451; 4) въ честь различныхъ общинъ и чиновниковъ, № 452—473; 5) въ честь храмовыхъ чиновниковъ, ѳіасотовъ, жрецовъ и жрицъ (исключая жрицъ Аѳины), № 474—488; 6) въ честь жрицъ Аѳины, № 489—525; 7) въ честь неизвѣстныхъ женщинъ, № 526—533; 8) въ честь побѣдителей на состязаніяхъ, № 534—537; 9) въ честь какого-то ѳракійскаго царя, имя котораго не сохранилось [2]), и почетныя надписи, не могущія быть точно опредѣленными.

V. Списки именъ, № 553—575.

VI. Надгробныя надписи, № 576—652.

VII. Varia, № 613—627.

VIII. Византійскія надписи, № 628—631.

IX. Латинскія надписи, № 632—640.

Въ предѣлахъ настоящей замѣтки мы не можемъ, разумѣется, остановиться на разсмотрѣніи всѣхъ надписей. Это было бы и неинтересно, такъ какъ однѣ изъ надписей сохранились въ сильно фрагментированномъ видѣ, другія, по содержанію своему, не представляютъ чего-либо замѣчательнаго. Но на нѣкоторыя надписи мы позволимъ себѣ обратить вниманіе.

Изъ числа декретовъ особенно интересна надпись № 251. Она датирована пританомъ Кавиромъ и, по характеру своего письма, можетъ быть отнесена ко второй половинѣ II—I в. до Р. Хр. Совѣтъ и народъ пергамскій предоставляетъ въ этой надписи пожизненное жречество Асклипія и остальныхъ боговъ, почитаемыхъ въ Асклипіионѣ (Игіи, Телесфора и, можетъ быть, Панакіи), Асклипіаду, сына Архія, и его потомкамъ. Въ качествѣ особой привилегіи, каждый изъ потомковъ Асклипіада, во время отправленія жреческихъ обязанностей, имѣетъ право носить постоянно вѣнокъ, получать отъ приносимыхъ въ святынѣ жертвъ правое бедро и шкуру «καὶ τἆλλ[α] τραπεζώματα πάντα τὰ παρατιθέμεν[α]», т.-е. жертвенные дары, приносимые на священную трапезу [3]). Далѣе

---

[1]) 1-я часть «Die Inschriften von Pergamon»—«bis zum Ende der Königszeit»—появилась въ свѣтъ въ 1890 году.

[2]) Эта надпись, относящаяся, во всякомъ случаѣ, до 46 г. по Р. Хр. гласитъ:

Οἱ ἐπὶ τῆς Ἀσ]ίας Ἕλληνες ἐτίμησα[ν]
. . . . βασιλέα Θραικῶ[ν
— — — —, τὸν ἐγ βασιλέ[ως
— — — —

[3]) О подобныхъ столахъ въ аѳинскомъ Асклипіионѣ упоминаетъ Аристофанъ, Plut. 678 и схол. О священныхъ столахъ въ пергамскомъ Асклипіионѣ говоритъ Полибій, XXXII, 27 (25), 7, разсказывая о разграбленіи его и объ опустошеніи Никифорія Прусіемъ Виѳинскимъ.

самому Асклипіаду назначается ателія и проедрія на всѣхъ агонахъ. Въ кругъ обязанностей жреца входитъ попеченіе о «всяческомъ благолѣпіи» святыни, подъ его властью находятся ἱεροὶ παῖδες [1]). «Дабы это во все время было утверждено за Асклипіадомъ и его потомками, пусть городъ (жители) дастъ клятву на площади у жертвенника Зевса Спасителя, пусть поклянутся и всѣ чиновники». За исполненіемъ этого должны наблюдать стратиги, что при Кавирѣ пританѣ; они же должны озаботиться о томъ, чтобы это постановленіе было написано на трехъ стилахъ и выставлено въ трехъ мѣстахъ: въ пергамскомъ Асклипііонѣ, въ святынѣ Аѳины на Акрополѣ (пергамскомъ) и въ Митилинѣ, въ святынѣ Асклипія. Постановленіе это должно быть приписано также къ числу законовъ города; оно остается въ силѣ на все время.

№ 252—обычнаго характера декретъ (59 строкъ) въ честь гимнасіарха Митродора, сына Ираклеона.

Надпись № 255 представляетъ три отдѣльныхъ постановленія: 1) постановленіе іеронома Діонисія, сына Минофила, касающееся правилъ очищенія для лицъ, вступающихъ въ храмъ Аѳины Побѣдоносной; 2) постановленіе совѣта и народа относительно денегъ, жертвуемыхъ въ сокровищницу богини; 3) такое же постановленіе относительно вознагражденія низшаго храмоваго персонала отъ даровъ, приносимыхъ Аѳинѣ Побѣдоносной.

Любопытный фрагментъ надписи имѣемъ мы въ № 264. Сохранилась она очень плохо, но изъ отдѣльныхъ строкъ можно заключить, что относилась эта надпись къ урегулированію порядка религіознаго врачеванія. Въ началѣ и при концѣ врачеванія больные должны были совершать очищеніе; они должны были носить бѣлыя одежды и повязки. Въ 8-й строкѣ надписи упоминается μέγα ἐγκοιμητήριον.

№ 268—надпись, составленная изъ 5 кусковъ, — представляетъ договоръ городовъ Сардъ и Эфеса, заключенный при посредничествѣ пергамцевъ, которые предлагаютъ свои услуги обоимъ городамъ въ двухъ, одинаковыхъ по формѣ выраженій, посланіяхъ. О дружественныхъ отношеніяхъ Пергама къ Сардамъ свидѣтельствуютъ монеты изъ эпохи Августа и Тиверія съ надписью: Περγαμηνῶν, Σαρδιανῶν (Mionnet, II, 595, № 545. Suppl. V, 428, № 931. Eckhel, I, 3, p. 113). Надпись № 268 древнѣе I в. по Р. Хр. Въ заголовкѣ ея стоятъ два (одинаковыхъ) письма проконсула Кв. Муція Сцеволы. Провинціей Азіей управляли двое преторовъ этого имени: Кв. Муцій Сцевола, сынъ Квинта, консулъ 117 года до Р. Хр. и Кв. Муцій Сцевола, сынъ Публія, консулъ 95 года до Р. Хр. Въ надписи надо имѣть въ виду, вѣроятно, второго Сцеволу, правившаго Азіей въ 98 г. до Р. Хр. Въ письмѣ его упоминается о пентаетирическихъ агонахъ, а изъ литературныхъ источниковъ (Ps. Ascon. Divin. 57. Verr. II, 2, 27. Cicer. Verr. II, 2, 51) извѣстно, что жители Азіи учредили праздникъ Μούσεια именно въ честь второго изъ вышеназванныхъ правителей. Для заключенія договора между жителями Сардъ и Эфеса пергамцами былъ посланъ аѳинскій гражданинъ изъ числа жившихъ въ Пергамѣ, сынъ Филотима (имя его не сохранилось), пріобрѣтшій у нихъ величайшее довѣріе.

Начало самого договора не сохранилось. Далѣе говорится, что потерпѣвшій долженъ искать суда въ городѣ обидчика (δίκαι ἀπὸ συμβόλων). Если же кто-либо изъ сардіанцевъ или эфесцевъ будетъ обиженъ кѣмъ-либо изъ не сардіанцевъ и не эфесцевъ, то сардіанецъ пусть ищетъ управы въ Эфесѣ, а эфесецъ въ Сардахъ, по законамъ того города, въ которомъ обвиняемый совершилъ преступленіе, за исключеніемъ гражданъ тѣхъ городовъ, съ которыми есть свои особые договоры; тогда онъ судится на основаніи этихъ договоровъ. Въ строкахъ 11—18 надпись устанавливаетъ, что никто изъ жителей Эфеса не смѣетъ вести войны противъ Сардъ, и наоборотъ. Непонятно, какимъ образомъ два города, принадлежавшіе римской провинціи Азіи, могли вести войну другъ противъ друга или даже вообще воевать съ кѣмъ-либо. Едва-ли они имѣли на то право, и рѣчь въ данномъ случаѣ, вѣроятно, идетъ не о дѣйствительной войнѣ, а о болѣе или менѣе крупныхъ недоразумѣніяхъ, могущихъ возникнуть между отдѣльными городами. Кто изъ

[1]) О ἱεροὶ παῖδες ср. Aristoph. Plut. 710. Aristid. I, 452f Dindorf. Ἐφημ. ἀρχ. 1883, 206, l. 43.

обоихъ договаривающихся городовъ задумаетъ вчинить противъ другого искъ, онъ долженъ представить его въ формѣ постановленія чрезъ своихъ пословъ. Тридцать дней спустя послѣ подачи иска, посланные отъ обоихъ городовъ должны собраться въ Пергамѣ для веденія судебнаго процесса. Чрезъ 60 дней посланные возвращаются съ рѣшеніемъ въ свой городъ. Договоръ заключается на вѣчныя времена и копіи его должны быть выставлены въ Эфесѣ, въ храмѣ Артемиды, въ Сардахъ, въ храмѣ Зевса, въ Пергамѣ «на видномъ мѣстѣ», которое укажутъ договаривающіеся города.

Изъ посвятительныхъ надписей отмѣтимъ № 336, довольно поздняго времени (вѣка III по Р. Хр.). Въ переводѣ надпись эта гласитъ: «П. Евфимъ и Туллія Спендуса, іерофоры, посвятили изображенія божествъ, которыхъ повелѣла богиня (Исида): Сарапида, Исиды, Анубида, Арпократа, Осирида, Аписа, Илія на конѣ и молящаго (ἱκέτην) у коня (παρὰ τῶι ἵππῳ), Арея, Діоскуровъ, (также) покрывало (σινδόνα), на которомъ изображены богиня и все относящееся къ богинѣ, три другихъ блестящихъ покрывала, 80 золотыхъ листьевъ. Они же исправили оконечности рукъ у статуй, сандаліи, мѣдные сосуды и кропильницу противъ Пилона». Что касается выраженія надписи Ἥλιον ἐφ'ἵππῳ καὶ ἱκέτην παρὰ τῷ ἵππῳ, то оно соотвѣтствуетъ многочисленнымъ рельефамъ, на которыхъ изображается Илій на конѣ и адорантъ.

Въ числѣ почетныхъ надписей отдѣльную группу составляютъ, какъ было упомянуто, надписи въ честь Авла Юлія Квадрата, пергамца родомъ. По свидѣтельству Аристида (I, 116 Dind.) Квадратъ оказалъ много благодѣяній своему родному городу. Это же отчасти подтверждаютъ и эпиграфическія данныя.

Подъ № 453 — 455 изданы обломки трехъ интересныхъ надписей. Въ нихъ упоминается о какихъ-то стратигахъ (имя одного изъ нихъ Менестратъ, сынъ Аристіона), одержавшихъ какую-то побѣду и тѣмъ спасшихъ Пергамъ. По предположенію Френкеля, надписи эти относятся ко времени, непосредственно слѣдовавшему за удаленіемъ царя Миорадата изъ Пергама. Такъ-ли это или нѣтъ, рѣшить трудно, въ виду очень печальнаго состоянія надписей.

Въ числѣ почетныхъ надписей θіасотовъ надписи № 485--489 упоминаютъ θіасъ βουκόλων. Это былъ θіасъ въ честь Діониса. Глава вуколовъ, ἀρχιβούκολος, завѣдывалъ «божественными мистеріями», τὰ θεῖα μυστήρια. Двое изъ вуколовъ были ὑμνοδιδάσκαλοι, двое—Σειληνοί. Послѣдніе получили свое имя, очевидно, отъ той роли, которую они играли въ мимическихъ представленіяхъ діонисова миѳа, какъ объ этомъ свидѣтельствуетъ Лукіанъ (περὶ ὀρχήσεως, 79). Наконецъ, въ надписи упоминается о хоригѣ. Кромѣ Пергама, о вуколахъ упоминаютъ надписи изъ Аполлоніи Понтійской (C. I. Gr. 2052), перинская (Eph. epigr. 3, 235f), римская (Kaibel, I. Sic. Ital. 2045); они были также въ Египтѣ (упоминаются въ папирусѣ, изд. Вессели въ Denkschr. d. Wiener Akad. 1888).

Въ числѣ керамическихъ надписей издано: 799 ручекъ съ амфоръ родосскихъ, 15 ѳасосскихъ, 5 книдскихъ, 2 смирнскихъ, одна паросская и 60 неизвѣстнаго происхожденія, всего 882. На большинствѣ родосскихъ ручекъ упоминаются, въ различныхъ сопоставленіяхъ, имя жреца Агемаха, какъ эпонима, названіе мѣсяца Агріанія и имя фабриканта Агаѳокла.

Изданію керамическихъ надписей предшествуетъ обстоятельное введеніе Шухардта; въ концѣ тома приведенъ списокъ ранѣе изданныхъ пергамскихъ надписей и обширный указатель къ обѣимъ частямъ VIII тома. **С. Ж.**

Pausaniae Graeciae descriptio. Edidit, graeca emendavit, apparatum criticum adiecit Hermannus Hitzig, commentarium germanice scriptum cum tabulis topographicis et numismaticis addiderunt Hermannus Hitzig et Hugo Bluemner. Voluminis prioris pars prior. Liber primus: Attica. Berolini, 1896, 8⁰, XXIV + 379 (съ 11 таблицами).

Вышедшій лѣтомъ 1896 г. первый полутомъ новаго комментированнаго изданія Павсанія является одною изъ наиболѣе крупныхъ новостей въ области литературы по классической археологіи за текущій годъ. Потребность въ такомъ изданіи чувствовалась давно

всѣми занимающимися древне-греческою археологіею, топографіею, исторіею. Покойный Э. Курціусъ характеризовалъ сочиненіе Павсанія такъ: «оно настолько составляетъ существенный источникъ археологической науки, что она, главнымъ образомъ, должна быть и остаться комментаріемъ къ нему, и что ея успѣхи зависятъ отъ того, насколько удастся вѣрно понимать Павсанія, дополнить его краткость и оживить его сухость» Издатели посвятили свой трудъ Курціусу и положили, такимъ образомъ, счастливое начало его завѣту.

Новая рецензія текста изданной пока первой книги «Описанія Эллады» принадлежитъ Гитцигу. Въ предисловіи (стр. V—XVIII) перечислены извѣстныя намъ 19 рукописей Павсанія и установлено ихъ соотношеніе. Вполнѣ Гитцигомъ были сличены слѣдующія рукописи: 1) лейденская, 2) три парижскихъ, 3) мадридская (гл. I, 1—26,5), 4) мюнхенская, 5) парижская рукопись Фралита (содержитъ только эксцерты). По частямъ Гитцигъ сличилъ рукописи: 1) венеціанскую, 2) двѣ вѣнскихъ, 3) двѣ флорентійскихъ, 4) парижскую. Во всемъ остальномъ критическій аппаратъ заимствованъ изъ изданія Шубарта-Вальца.

Въ результатѣ новаго сличенія рукописей Павсанія оказалось слѣдующее: въ текстѣ Павсанія значительное число лакунъ, большею частью невосполнимыхъ, много ошибокъ, въ которыхъ авторъ неповиненъ: ему не довелось попасть въ руки хорошихъ переписчиковъ. Всѣ сохранившіяся рукописи Павсанія,—восходящія къ одному архетипу,—болѣе или менѣе поздняго происхожденія; отсюда въ отдѣльныхъ случаяхъ приходится обращаться къ эклектизму. Коньектуральной критикѣ открывается широкое поле, но необходимо тщательно изучить языкъ и строй рѣчи Павсанія. На это Гитцигъ обратилъ серьезное вниманіе, и далъ цѣлый рядъ своихъ замѣчаній и въ критическомъ аппаратѣ, и въ комментаріи. Гитцигъ даетъ, по возможности, всѣ варіанты; въ правописаніи онъ держится рукописнаго чтенія, и только въ правописаніи собственныхъ именъ устанавливаетъ однообразіе, отдавая предпочтеніе лейденской рукописи. Отступленія отъ изданія Шубарта (стр. XIX—XXI) касаются 193 мѣстъ.

На стр. 1—114 дается текстъ первой книги и критическій аппаратъ.

При составленіи комментарія (стр. 115—379) издатели подѣлили работу такъ: Блюмнеръ взялъ на себя комментарій археологическій и топографическій, Гитцигу принадлежитъ комментарій историческій, миѳологическій, историко-литературный и грамматическій. Разумѣется, въ дѣлѣ составленія комментарія на Блюмнера выпалъ бо́льшій трудъ. То, что мнѣ удалось просмотрѣть изъ комментарія, свидѣтельствуетъ о тщательности и полнотѣ, съ какою онъ составленъ; пользуясь этимъ комментаріемъ, становишься au courant всей многочисленной литературы по археологіи и топографіи Аттики, причемъ всѣ сложные вопросы изложены вполнѣ объективно. Новый комментарій къ Павсанію, конечно, не замѣнитъ спеціальныхъ изслѣдованій, онъ лишь съ безусловною ясностью дастъ возможность орієнтироваться въ нихъ. Болѣе обширный комментарій предлагается къ слѣдующимъ главамъ первой книги: 1) 2, 4—5: Святилище Аѳины Пеоніи, 2) 8, 5: Статуи тиранноубійцъ, 3) 8 сл.: Эннеакрупосъ, 4) 14, 3—4: Элевсиній, 5) 15. 1: Στοὰ ποικίλη, 6) 20, 1: Сатиръ Праксителя, 7) 20, 1—3: Святыня Діониса, 8) 22. 1—3: Храмъ Афродиты Всенародной, 9) 22, 4: Храмъ Побѣды Безкрылой, 10) 22, 6: Картина Полигнота:—Ахиллъ на Скирѣ, 11) 22, 6—8: Хариты Сократа, 12) 23, 2—3: Статуя Діитрефа, 13) 24. 3—5: Парѳенонъ, 14) 26, 3—5: Эрехѳіонъ, 15) 28, 1—2: Бронзовая статуя Аѳины Фидія, 16) 28. 2—3: Аѳина Лемнійская и т. д.

Къ книгѣ приложены слѣдующія таблицы: 1) Аѳины съ окрестностями, 2) Аѳинская агора по реконструкціи Курціуса, 3) То же по реконструкціи Ланге, 4) То же по реконструкціи Вейцзекера, 5) То же по реконструкціи Юдейха, 6) То же по реконструкціи миссъ Гаррисонъ, 7) Аѳинскій акрополь по Курціусу, 8) Планъ Пропилей по Бону, 9) Планъ Эрехѳіона по Михаэлису, 10) Аѳинскій акрополь (разрѣзъ) по Курціусу, 11) изображенія 23 монетъ, сопоставленныхъ Имхоофъ-Блумеромъ.

Съ нетерпѣніемъ ожидаемое продолженіе этого изданія будетъ заключать: 2-й полутомъ кн. II—IV, третій—кн. V—VI, четвертый—кн. VII—X и указатель.

С. Ж.

*

La Glyptothèque Ny-Carlsberg fondée par Carl Jacobsen. Les monuments antiques. Choix et texte de Paul Arndt, Munich, 1896, fol. livraisons 1. 2. 3, texte, 4⁰, стр. VIII+15.

Копенгагенское собраніе К. Якобсена памятниковъ древняго искусства, извѣстное подъ именемъ глиптотеки «Ny-Carlsberg», считается однимъ изъ наиболѣе богатыхъ, и въ качественномъ, и въ количественномъ отношеніяхъ, частныхъ собраній. Съ 1896 года мюнхенскою артистическою фирмою Фр. Брукманна предпринято роскошное изданіе памятниковъ этого собранія съ пояснительнымъ текстомъ къ нимъ П. Арндта. Въ этомъ изданіи будутъ опубликованы, въ фототипическихъ таблицахъ, всѣ памятники греческой и римской скульптуры, за исключеніемъ нѣсколькихъ «сомнительныхъ» копій, и лучшія изъ небольшихъ бронзъ. Изъ памятниковъ египетскихъ, этрусскихъ и пальмирскихъ (пояснительный текстъ къ нимъ будетъ составленъ К. Якобсеномъ, В. Шмидтомъ, Г. Кёрте и Т. Вигандомъ) предположено издать только памятники, заслуживающіе наибольшаго интереса [1]).

Все изданіе предположено въ 22 выпускахъ, по 10 таблицъ въ каждомъ. Въ текущемъ году вышло три первыхъ выпуска. Первый изъ нихъ смѣшаннаго характера, предназначенъ для того, чтобы дать понятіе о богатствѣ собранія Якобсена вообще [2]). Въ остальныхъ выпускахъ памятники будутъ сгруппированы, по желанію владѣльца собранія, въ хронологическомъ порядкѣ, хотя руководитель изданія, Арндтъ, и не скрываетъ, на какой скользкій путь онъ вступаетъ въ данномъ случаѣ.

Содержаніе второго и третьяго выпусковъ слѣдующее:

Табл. 1 и 2. Архаическая голова юноши, аттическаго стиля, издаваемая неоднократно и ранѣе (ср. Rayet, Monuments de l'art antique, I, pl. 18. Brunn-Bruckmann, Denkm. d. griech. u. röm. Sculpt. 116. А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, рис. 36). Голова эта, изъ паросскаго мрамора, съ многочисленными слѣдами красной краски на губахъ, глазахъ, волосахъ, поступила къ Якобсену изъ собранія О. Райэ. Эта голова, наиболѣе замѣчательная изъ головъ архаическихъ, хранящихся внѣ Аѳинъ, представляетъ, по мнѣнію Фуртвенглера, портретъ, по мнѣнію Арндта, принадлежала надгробной статуѣ атлета.

Табл. 3. Небольшая голова архаическаго стиля, изъ бѣлаго мрамора, ранѣе не была издана. Она представляетъ, по мнѣнію Арндта, посредственное воспроизведеніе греческаго оригинала второй половины VI вѣка, неизвѣстной школы.

Табл. 4. А. Обломокъ надгробнаго рельефа «лаконскаго» стиля, былъ пріобрѣтенъ Фуртвенглеромъ въ южной Лаконіи, находился въ коллекціи гр. Тышкевича, откуда и поступилъ къ Якобсену. На обломкѣ изображено: направо—сидящая мужская фигура, которая держитъ въ правой рукѣ канѳаръ; противъ этой фигуры—женская фигура, совершающая изъ канѳара возліяніе небольшой энохоей. Поверхъ рельефа фронтонъ. Рельефъ, по времени, относится къ концу VI—началу V вѣка; изданъ былъ ранѣе Фуртвенглеромъ въ Ath. Mitt. VIII (1883), табл. 16. ср. Meisterwerke der griech. Plastik, 719.

Табл. 4. В. Обломокъ рельефа изъ пентелійскаго мрамора, издаваемый впервые. На обломкѣ видны три пожилыхъ женщины; двѣ изъ нихъ держатъ правую руку у подбородка. Предъ женщинами видна голова животнаго (лошади или мула). Толкованія этого сюжета, предложенныя П. Германомъ (прибытіе Персея къ Граямъ) и Булле (погребальный кортежъ), сомнительны. По стилю, рельефъ относится къ концу V—началу IV вѣка.

---

[1]) Изданіе «портретовъ», которыми собраніе Якобсена наиболѣе богато, исключается изъ общей программы, такъ какъ портреты эти предполагается издать въ серіи «Antike Porträts» Арндта-Брукманна. Исключеніе будетъ сдѣлано только для знаменитаго «Анакреонта Боргезе».

[2]) Первый выпускъ содержитъ слѣдующіе памятники: табл. 29. 30—женская голова, табл. 65—статуэтка дѣвушки, табл. 89. 90. 91—бронзовая статуя Геракла, табл. 117—голова юноши, табл. 132—статуя Тритона, табл. 151—саркофагъ съ изображеніемъ спора Аполлона съ Марсіемъ, табл. 201—статуэтки Анубида.

Табл. 5 и 6. Мужская голова, принадлежавшая крышкѣ финикійскаго саркофага, изъ паросскаго мрамора, найдена въ Сидонѣ. Это оригиналъ греческой (по мнѣнію Фуртвенглера—паросской) работы начала V в., напоминающій голову Армодія изъ группы Тираноубійцъ.

Табл. 7 и 8. Женская статуя архаическаго стиля, изъ пентелійскаго мрамора, происходящая изъ Рима, но представляющая греческій оригиналъ. Исполненіе статуи отличается нѣкоторою жесткостью. По времени, эта статуя близка къ декоративнымъ скульптурамъ Олимпійскаго храма Зевса. По общему расположенію драпировокъ, по исполненію нѣкоторыхъ деталей, она сходна съ Стеропой изъ вост. олимпійскаго фронтона, съ Аѳиной изъ метопы съ изображеніемъ Авгія, съ Гесперидой изъ метопы, изображающей Атланта. Ближайшую аналогію къ статуѣ Якобсена представляетъ женская статуя въ Museo Boncompagni-Ludovisi (Brunn-Bruckmann, Denkm. d. griech. u. röm. Sculpt. 357).

Табл. 9. Голова юноши, изъ извѣстняка, кипрскаго искусства эпохи господства въ немъ греческаго вліянія. По Фрёнѐру, это—голова Аполлона, по Арндту—воспроизведеніе греческаго типа конца VI вѣка. Памятникъ находился ранѣе въ собраніи Піо и изданъ Фрёнѐромъ въ Collection Eugene Piot, 1890, I, pl. I, № 14.

Табл. 10. Голова Діониса—копія архаическаго оригинала средины V вѣка. Типъ Діониса сходенъ съ типомъ его на монетахъ сицилійскаго Накса (ср. Roscher, Ausf. Lex. d. griech. u. röm. Myth. 1103, fig. 6).

Табл. 11. Голова Діониса изъ пентелійскаго мрамора, найденная въ Пиреѣ. Произведеніе V в. до Р. Хр.

Табл. 11. Голова Гермія Психопомпа, найденная въ Пиреѣ. Произведеніе V в. до Р. Хр.

Табл. 13. Голова Зевса
Табл. 14. Голова Асклепія
Табл. 15. Голова Гефеста
} произведенія цвѣтущей поры греческаго искусства.

Табл. 16. Голова юноши, найденная въ Римѣ, архаическаго стиля.

Табл. 17. Обломокъ ручки трона съ изображеніемъ женской головы въ діадемѣ, найденный въ виллѣ Фульвіо Фіорелли, противъ S. Agnese fuori la mura въ Римѣ. Римская копія греческаго оригинала начала V в. до Р. Хр.

Табл. 18. Треугольная база, служившая, вѣроятно, подставкою для треножника, найдена въ окрестностяхъ Неаполя. На трехъ сторонахъ базы слѣдующія изображенія: а) Зевсъ въ гиматіи, со скипетромъ въ лѣвой рукѣ, правая протянута впередъ, на ней орелъ; б) Посидонъ въ гиматіи, съ вѣнцомъ на головѣ, съ трезубцемъ въ правой рукѣ; в) воинъ въ полномъ вооруженіи. Рельефы базы — изъ числа такъ-назыв. ново-аттическихъ.

Табл. 19. Треугольная база, найденная на Фламиніевой дорогѣ въ Римѣ, съ изображеніями: Зевса въ гиматіи, съ чашей въ правой рукѣ и громовой стрѣлой въ лѣвой; женщины въ хитонѣ, съ факелами въ рукахъ (Артемида); женщины въ двойномъ хитонѣ (Гера). База эта, повидимому, поддѣльная.

Табл. 20. Три рельефа: а) Гераклъ, похищающій дельфійскій треножникъ, за нимъ Аполлонъ; между Геракломъ и Аполлономъ омфалъ; б) Посидонъ, Амфитрита, Арей; в) Аѳина и Гефестъ. Рельефы изъ числа такъ-назыв. ново-аттическихъ.

С. Ж.

Die Reliefs der Traiansäule herausgegeben und erklärt von Conrad Cichorius, Berlin, 1896. I Tafelband. Die Reliefs des ersten dakischen Krieges, fol., Tafel 1—57. II Textband. Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges, 8⁰, стр. VI+372 (съ картой и 64 рисунками въ текстѣ).

Рельефы Траяновой колонны, благодаря ихъ историческому и художественному интересу, съ давнихъ поръ привлекали къ себѣ вниманіе ученыхъ и художниковъ. Еще

по повелѣнію Франсуа I сдѣланы были гипсовые слѣпки съ нѣкоторыхъ рельефовъ колонны. Людовикъ XIV и затѣмъ Наполеонъ III приказали отформовать всѣ рельефы. Гипсовые слѣпки, исполненные при Наполеонѣ III, существуютъ въ настоящее время въ трехъ музеяхъ: Сенъ-Жерменскомъ, Кенсингтонскомъ и Латеранскомъ [1]). Лучшее изданіе рельефовъ Траяновой колонны принадлежитъ, какъ извѣстно, Фрёнёру (La Colonne Trajane d'après le surmoulage éxecuté à Rome en 1861—1862 reproduite en phototypographie par G. Arosa, I—V, Paris, 1872—1874).

Въ настоящее время предпринято новое изданіе рельефовъ Траяновой колонны К. Цикоріусомъ и въ истекшемъ, 1896 году, вышли въ свѣтъ первые томы этого новаго изданія: первый томъ таблицъ, содержащихъ рельефы, относящіеся къ первой дакійской войнѣ, и второй томъ текста, гдѣ дается историческій комментарій къ издаваемымъ рельефамъ. Рельефы воспроизведены въ геліогравюрахъ берлинскою фирмою Мейзенбаха, Риффарта и К°. При воспроизведеніи рельефовъ Цикоріусъ руководился слѣпками ихъ въ Латеранскомъ музеѣ (всего 414 плитъ). Съ этихъ слѣпковъ въ 1891—1892 гг. римскимъ фотографомъ Г. Люккетти исполнено было 400 фотографическихъ снимковъ. При воспроизведеніи ихъ геліогравюрою сосѣднія плиты сопоставлены на одной таблицѣ; обыкновенно четыре плиты составляютъ одну таблицу (иногда на одной таблицѣ взято по три плиты). Въ вышедшемъ томѣ таблицъ таблица I представляетъ общій видъ колонны, таблицы II—III—видъ базы, таблицы IV—LXVII—рельефы первой дакійской войны.

Обширный комментарій Цикоріуса расположенъ по отдѣльнымъ таблицамъ, причемъ каждая изъ нихъ имѣетъ свое заглавіе. Комментарій дѣлится на двѣ части: сначала дается описаніе (Beschreibung) сюжета, изображеннаго на таблицѣ, затѣмъ—его толкованіе (Erklärung). Описаніе составлено на основаніи изученія слѣпковъ; въ немъ подробно и вполнѣ объективно излагается все, что находится на рельефахъ, причемъ авторъ избѣгаетъ давать какія бы то ни было объясненія. Толкованіе сюжетовъ имѣетъ въ виду: 1) объяснить изображенный сюжетъ самъ по себѣ, не принимая въ разсчетъ ни предыдущихъ, ни послѣдующихъ сюжетовъ; 2) поставить данный сюжетъ въ связь съ другими и съ исторіей войны вообще; 3) изслѣдовать данный сюжетъ въ «топографическомъ» отношеніи; 4) истолковать наиболѣе важныя детали сюжета; при этомъ, однако, исключается все то, что не имѣетъ непосредственнаго отношенія къ пониманію сюжета; 5) обратить надлежащее вниманіе на техническую сторону сюжета. Для уясненія нѣкоторыхъ деталей толкованія въ текстѣ приложены рисунки (главнымъ образомъ, планы мѣстностей).

По заявленію Цикоріуса, онъ имѣлъ въ виду изслѣдовать рельефы Траяновой колонны исключительно въ историческомъ отношеніи. Нельзя не пожалѣть, однако, что, при новомъ изданіи Траяновой колонны, рѣшено было оставить безъ вниманія собственно художественную сторону рельефовъ. Нѣтъ сомнѣнія, что для выполненія этой задачи въ Германіи нашлись бы подходящіе спеціалисты, разъ самому Цикоріусу задача эта была не по силамъ. Для этого пришлось бы къ пяти намѣченнымъ Цикоріусомъ томамъ [2]) прибавить всего одинъ, и тогда новое изданіе Траяновой колонны могло бы быть названо вполнѣ капитальнымъ.

С. Ж.

Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom herausgegeben von Eugen Petersen, Alfred von Domaszewski, Guglielmo Calderini, München, 1896, fol. CXXVIII Tafeln, текстъ in 4°, стр. 127 (съ 27 рисунками).

По образцу Траяновой колонны воздвигнута была Маркомъ Авреліемъ грандіозная колонна, украшающая нынѣ римскую Piazza Colonna. Сюжетами украшающихъ колонну

---

[1]) Въ скульптурномъ музеѣ Императорской Академіи Художествъ имѣются также части рельефовъ Траяновой колонны №№ 260—300.

[2]) I т. Изслѣдованіе объ исторіи дакійскихъ войнъ, источники ихъ, топографическія изслѣдованія мѣстъ сраженій, достовѣрность изображеній на колоннѣ и т. д. III т. Комментарій къ рельефамъ второй дакійской войны. IV и V тт. Систематическая часть: разсмотрѣніе матеріала, заключающагося въ рельефахъ, особенно для изученія военныхъ древностей, этнографіи даковъ и др. варваровъ.

рельефовъ послужили эпизоды изъ войнъ, веденныхъ императоромъ противъ германскихъ и сарматскихъ племенъ. Художественное достоинство этихъ рельефовъ, грубо и сухо исполненныхъ, невелико. Этимъ, быть можетъ, объясняется то обстоятельство, что на колонну Марка Аврелія обращаемо было гораздо меньшее вниманіе, нежели на колонну Траянову. Въ средне-вѣковыхъ памятникахъ находятся только краткія упоминанія о колоннѣ Марка Аврелія. Въ 955 году то мѣсто, на которомъ стояла колонна, отдано было во владѣніе бенедиктинцевъ, и тогда же тамъ была построена небольшая церковь во имя апостола Андрея. Церковь эта исчезла въ срединѣ XVI в. Отъ того же, приблизительно, времени сохранились воспроизведенія колонны въ рисункахъ Лафрери, Гамуччи, Дюперака, Каваллеріисъ. Стержень колонны на этихъ рисункахъ покрытъ, по длинѣ его, трещинами, происшедшими отъ землетрясенія и видными отчасти еще и теперь. Папа Сикстъ V въ 1589 г. поручилъ архитектору Доменико Фонтана исправить колонну. Фонтана обшилъ облупившійся цоколь мраморомъ и травертиномъ. Вмѣсто прежняго засыпаннаго входа съ восточной стороны онъ сдѣлалъ входъ въ колонну съ южной стороны: дыры на колоннѣ были имъ заполнены рельефными плитами. Тогда же на вершинѣ колонны воздвигнута была статуя апостола Павла. Весьма вѣроятно, далѣе, что одинъ изъ учениковъ Рафаэля (можетъ быть, Джуліо Романо, срисовавшій всѣ рельефы Траяновой колонны) исполнилъ рисунки всѣхъ рельефовъ колонны Марка Аврелія, и этими рисунками, находившимися во владѣніи Барберини, сто лѣтъ спустя послѣ Фонтана, воспользовался Пьетро ди Санто Бартоли для изданія своей Columna Antonina. Въ 1704 г. появилось второе изданіе труда Бартоли, которое до сихъ поръ оставалось единственнымъ для изученія колонны.

Теперь мы имѣемъ великолѣпное изданіе рельефовъ колонны Марка Аврелія въ фототипическихъ воспроизведеніяхъ мюнхенской фирмы Брукманна на 128 таблицахъ. Средства на это изданіе дарованы были германскимъ императоромъ, великимъ герцогомъ баденскимъ и нѣкоторыми частными лицами. Изслѣдованіе рельефовъ колонны произведено было лѣтомъ 1895 года Домашевскимъ, Петерсеномъ, Паллатомъ и римскимъ архитекторомъ Кальдерини; тогда же исполнены были фотографомъ Доменико Андерсономъ фотографическіе снимки, легшіе въ основу всего изданія.

Пояснительный текстъ къ таблицамъ содержитъ: 1) Введеніе Петерсена относительно исторіи изученія колонны, 2) Историческій очеркъ Моммзена о Маркомановой войнѣ, 3) Архитектурная техника колонны Кальдерини, 4) Описаніе рельефовъ, составленное Петерсеномъ, и 5) Объясненіе сюжетовъ рельефовъ, принадлежащее Домашевскому.

С. Ж.

Molinier, Em., Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V-e à la fin du XVIII-e siècle. I. Ivoires, Paris, 1896, gr. 4⁰, стр. X+240 (съ 24 таблицами и 104 рисунками въ текстѣ).

Со времени 2-го изданія капитальнаго труда Лабарта по исторіи художественной промышленности среднихъ вѣковъ и Возрожденія прошло двадцать слишкомъ лѣтъ. За это время увеличилось число памятниковъ художественнаго ремесла, появилось не мало отдѣльныхъ монографій и журнальныхъ статей, посвященныхъ имъ. По мѣрѣ увеличенія матеріала и ученой разработки его по частямъ, все болѣе и болѣе назрѣвала необходимость въ трудѣ общемъ, обнимающемъ, по возможности, весь кругъ предметовъ средневѣковой и новой художественной промышленности и представляющемъ всестороннюю его оцѣнку въ историческомъ и художественно-критическомъ отношеніяхъ. Появившійся въ 1896 году первый томъ капитальнаго, роскошно изданнаго труда Молинье восполняетъ, наконецъ, этотъ пробѣлъ. По сравненію съ трудомъ Лабарта, сочиненіе Молинье представляется задуманнымъ болѣе широко: между тѣмъ, какъ у Лабарта изслѣдуются памятники средне-вѣковой художественной промышленности и эпохи Возрожденія, у Молинье изложеніе идетъ вплоть до конца XVIII вѣка. Во сколькихъ томахъ будетъ состоять трудъ Молинье, сказать трудно: такъ обширна программа этого труда, обозначенная авторомъ въ предисловіи. Планъ, избранный Молинье для своего сочиненія, систематическій, по отдѣльнымъ родамъ художественной промышленности.

Первый томъ этого, въ грандіозныхъ размѣрахъ задуманнаго, сочиненія посвященъ предметамъ изъ слоновой кости. Онъ раздѣляется на 7 главъ, содержаніе которыхъ слѣдующее:

Глава I. Предметы изъ слоновой кости въ эпоху упадка римской имперіи (стр. 1—62). 1. Консульскіе диптихи. 2. Диптихи римскихъ магистратовъ и такъ-назыв. императорскіе диптихи. 3. Диптихи частныхъ лицъ. Въ приложеніи: списокъ консульскихъ диптиховъ, время которыхъ можетъ быть опредѣлено точно, списокъ диптиховъ частныхъ лицъ. 4. Предметы изъ слоновой кости съ изображеніями христіанскихъ сюжетовъ.

Глава II. Предметы изъ слоновой кости византійскаго происхожденія (стр. 63—116). 1. Памятники древнѣе эпохи иконоборства. 2. Памятники эпохи иконоборства. 3. Гражданскіе предметы (les objets civils), исполненные византійцами въ періодъ VIII—XI вв. 4. Византійскіе предметы изъ слоновой кости, начиная съ X в. Въ приложеніи: списокъ византійскихъ триптиховъ.

Глава III. Предметы изъ слоновой кости каролингской эпохи (стр. 117—158). 1. Каролингскій Ренессансъ. 2. Легенда о Тутилѣ Сангалленскомъ и монастырскія мастерскія. 3. Искусство въ Германіи въ эпоху Оттоновъ. 4. Имитаціи византійскихъ предметовъ изъ слоновой кости въ Германіи и Италіи въ IX и X вв. 5. Англосаксонская орнаментика въ каролингскихъ предметахъ изъ слоновой кости.

Глава IV. Романская эпоха (стр. 159—176). 1. Французскіе предметы изъ слоновой кости. 2. Нѣкоторые испанскіе памятники. 3. Нѣмецкіе предметы изъ слоновой кости XI и XII вв. 4. Скандинавскіе предметы изъ слоновой кости.

Глава V. Предметы изъ слоновой кости готической эпохи (стр. 177—210). 1. Общія замѣчанія. 2. Французскіе предметы изъ слоновой кости съ религіозными сюжетами. 3. Тоже съ частными сюжетами. 4. Англійскіе и нѣмецкіе предметы изъ слоновой кости XIV и XV вв. 5. Итальянскіе предметы изъ слоновой кости XIII—XV вв.

Глава VI. Эпоха Возрожденія (стр. 211—220).

Глава VII. XVII и XVIII вв. (стр. 221—237).

Все сочиненіе Молинье написано вполнѣ объективно и имѣетъ своею задачею, по заявленію автора, «представить вѣрную картину нашихъ фактическихъ знаній».

На 24 великолѣпно исполненныхъ фототипіяхъ представлены слѣдующіе предметы: 1. Консульскій диптихъ 400 года изъ ризницы Монцской базилики съ изображеніемъ Стилихона, его супруги Серены и ихъ сына Евхерія. 2. Диптихъ консула Проба 406 года изъ ризницы Аостскаго собора. 3. Пластинки отъ консульскаго диптиха, хранящагося въ Луврѣ. 4. Диптихъ Руфія Пробіана, конца IV—начала V в. изъ Берлинскаго музея. 5. Стороны диптиховъ изъ флорентійскаго Барджелло VIII в., Британскаго музея V в., флорентійскаго Барджелло V—VI в. 6. Диптихъ изъ собранія Тривульчи въ Миланѣ V в. 7. Пластинки отъ кресла епископа Максиміана въ Равеннѣ VI в. 8. Византійскій ящикъ VIII—IX в. изъ музея въ Клюни. 9. Византійскій триптихъ такъ-назыв. Harbaville X в. въ Луврѣ. bis a) Flabellum Турпа изъ флорентійскаго Барджелло, b) и c) доски отъ ящиковъ X--XI вв. изъ собраній Пульцкаго и Оппенгейма. 10 и 11. Переплетъ книги, приписываемой монаху Тутилѣ конца IX в. изъ ризницы Сангалленскаго монастыря. 12. Переплетъ IX в. изъ Франкфуртской библіотеки. 13. Пластинки изъ Лувра IX—X вв. съ изображеніями: a) Суда Соломона, б) Давида, диктующаго псалмы. 14. Диптихъ изъ ризницы собора въ Турнэ. 15. Вѣнчаніе св. Дѣвы конца XIII в. изъ Лувра. 16. Триптихъ съ изображеніемъ Успенія Богоматери, конца XIII в., изъ собранія Мартэна-ле-Руà въ Парижѣ. 17. Статуэтка св. Дѣвы съ Младенцемъ изъ Лувра, начала XIV в. 18. Задняя лукà отъ сѣдла конца XIII—начала XIV в. изъ Лувра. 19. a) Итальянскій посохъ изъ собранія Шпицера, начала XIV в., б) Посохъ изъ музея Клюни XII в. 20. Диптихъ второй половины XIV в. изъ флорентійскаго Барджелло. 21. Флорентійскій триптихъ конца XV в. въ Луврѣ. 22. Статуэтка св. Дѣвы и Младенца Іисуса начала XIV—XVI в. въ Луврѣ. 23. Охотничій рогъ французской работы XVI в. изъ собранія барона Ротшильда. 24. Рельефы изъ Лувра съ изображеніями вакханаліи: a) французской работы XVIII в. б) фламандской работы XVIII в.

С. Ж.

Церетели, Григорій. Сокращенія въ греческихъ рукописяхъ, преимущественно по датированнымъ рукописямъ С.-Петербурга и Москвы. С.-Петербургъ, 1896, 8⁰, стр. XLIII+226 (съ 30 таблицами).

Обширное изслѣдованіе Г. Ф. Церетели, посвященное мало разработанному въ палеографической литературѣ вопросу о сокращеніяхъ въ греческихъ рукописяхъ, распадается на три части: введеніе, текстъ и таблицы.

Во введеніи (стр. I—XLIII) авторъ говоритъ о различныхъ способахъ сокращеній, практиковавшихся въ греческихъ рукописяхъ, начиная уже съ древнихъ папирусовъ, и возведенныхъ въ цѣлую систему въ рукописяхъ. Въ уставныхъ рукописяхъ курсивныхъ, писанныхъ на пергаменѣ и содержащихъ въ себѣ произведенія литературы свѣтской и духовной, сокращенія встрѣчаются рѣдко, за исключеніемъ уставныхъ рукописей математическаго содержанія. Единственный родъ сокращеній, практикуемый наиболѣе часто въ уставныхъ рукописяхъ, представляютъ сокращенія *церковныя*, которыя уже въ древнѣйшихъ спискахъ Священнаго Писанія (IV в.) встрѣчаются почти на каждой страницѣ. Способовъ этихъ сокращеній три: 1) изъ средины слова выбрасывается одна или нѣсколько буквъ, такъ что остаются только начальныя и конечныя буквы слова, а пропускъ остальныхъ указывается горизонтальнымъ штрихомъ надъ нетронутою частью слова; 2) конечное ν обозначается при помощи горизонтальной прямой черточки, которая ставится надъ строкой около предшествующей буквы; 3) слово пишется вообще неполно (этотъ послѣдній способъ распадается на 12 отдѣльныхъ группъ).

Эти три способа сокращеній, по замѣчанію автора, недостаточны, такъ какъ первый сокращаетъ слишкомъ незначительное количество словъ (всего 17), второй ограничивается одною буквою ν, третій грозитъ непонятностью. Въ виду этого явилась потребность найти такой способъ, который, вмѣстѣ съ удобствомъ, заключалъ бы въ себѣ извѣстнаго рода правильность и цѣльность, другими словами, представлялъ бы собою опредѣленную систему, не зависящую отъ произвола писцовъ. Богатый матеріалъ для созданія такой системы представляла тахиграфія или стенографія, существовавшая въ Греціи уже съ IV в. до Р. Хр. Начало *тахиграфическихъ* или *стенографическихъ* сокращеній въ греческихъ рукописяхъ можно прослѣдить съ первыхъ вѣковъ по Р. Хр., окончательное же ихъ господство водворилось съ конца VIII в., когда курсивъ преобразовался въ строчное письмо. Тахиграфическій способъ состоялъ въ томъ, что конечные слоги и наиболѣе употребительныя слова замѣнялись особыми значками, ведшими свое начало отъ тахиграфіи.

Представивъ очеркъ исторіи тахиграфіи, Г. Ф. Церетели приходитъ къ такому выводу: въ V в. тахиграфическая система, будучи системой слоговой, вмѣстѣ съ тѣмъ не была системой фонетической, такъ какъ, въ противномъ случаѣ, одинаковыя по произношенію гласныя и двугласныя должны были бы замѣняться одними и тѣми же знаками, чего въ тахиграфической системѣ не замѣчается.

Обращаясь къ тахиграфическимъ рукописямъ X—XI вв., авторъ останавливается прежде всего на древнѣйшей изъ нихъ — парижской рукописи Гермогена (cod. Paris. 3032), а затѣмъ на цѣломъ рядѣ тахиграфическихъ рукописей, ведущихъ свое начало изъ монастыря Grotta Ferrata. Здѣсь мало-по-малу образовалась цѣлая школа, гдѣ преподавались не только уставное и строчное письмо, но и слоговая тахиграфія. Тахиграфическая система рукописей Grotta Ferrata носитъ названіе системы *итальянской* и основана она, какъ и тахиграфическая система парижской рукописи Гермогена, на тахиграфической системѣ V в. Сходство между обѣими системами замѣчается въ начертаніи отдѣльныхъ буквъ и отдѣльныхъ слоговъ: далѣе обѣ системы, и папирусная, и итальянская, опираются на одни и тѣ же принципы: будучи письмомъ слоговымъ, онѣ лишь до нѣкоторой степени являются письмомъ фонетическимъ. Такимъ образомъ, заключаетъ авторъ, система папирусная послужила основой для образованія системы пергаменной. Въ свою очередь, система папирусная имѣетъ много общаго съ системой эпиграфической,

ставшей намъ извѣстной благодаря одной аѳинской надписи, изданной Кёлеромъ въ Ath. Mitt. VIII (1883), 159 сл. = C. I. A. II, Suppl. № 4321 и объясненной наилучше Гитльбауеромъ (Denkschriften d. K. Akad. d. Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Classe, XLIV (1894). Авторъ папирусной системы, черпая матеріалъ изъ системы эпиграфической, старался, однако, быть оригинальнымъ и внесъ въ свое изобрѣтеніе много новыхъ чертъ и особенностей, въ силу которыхъ система папирусная утратила свою цѣльность и ясность. Но эпиграфическая система не была исключительнымъ матеріаломъ для образованія системы папирусной: въ послѣднюю вошли также, съ одной стороны, элементы, взятые изъ обыкновеннаго курсивнаго письма, съ другой—значки, заимствованные изъ notae tironianae; наконецъ, въ папирусной системѣ можно найти много значковъ, стоящихъ вполнѣ особо (двугласныя, ω, рядъ отдѣльныхъ слоговъ).

Вышеупомянутыя notae tironianae оказали свое вліяніе, въ качествѣ вспомогательнаго матеріала, и на тахиграфическую систему пергаменную X в., которая, слѣдовательно, создалась на основаніи системы папирусной, ведущей, въ свою очередь, свое начало, изъ системы эпиграфической, и notae tironianae.

Система *африканская* (по терминологіи Гитльбауера), съ внѣшней стороны, мало отличается отъ системы папирусной и пергаменной, но опирается на совершенно иные принципы и является системою фонетическою. Африканская система получила свое начало, вѣроятно, отъ системы папирусной, но, развившись на самостоятельной почвѣ, она отдалилась отъ своего прототипа въ силу мѣстныхъ условій и требованій.

Прослѣдивъ исторію развитія греческой тахиграфіи и выяснивъ взаимное соотношеніе дошедшихъ до насъ тахиграфическихъ системъ, Г. Ф. Церетели переходитъ къ рѣшенію вопроса о вліяніи тахиграфіи на обыкновенное письмо.

Незначительное вліяніе греческой тахиграфіи замѣчается уже въ рукописяхъ I—II вв. до Р. Хр. и оно выражается въ появленіи нѣсколькихъ значковъ тахиграфическаго характера. Въ послѣдующихъ рукописяхъ до VII в. включительно вліяніе это не усиливается. Но съ наступленіемъ VII в. вліяніе тахиграфіи становится ощутительнѣе и число тахиграфическихъ знаковъ постепенно увеличивается. Въ IX в., съ преобразованіемъ курсивнаго письма въ строчное, начинается преобразованіе тахиграфическихъ знаковъ; оно заключается въ томъ, что эти знаки приводятся въ опредѣленную систему и подчиняются извѣстнымъ правиламъ относительно ихъ постановки. Въ X в. тахиграфическіе знаки увеличиваются въ числѣ и подвергаются нѣкоторымъ измѣненіямъ со стороны формы. Къ концу XI в. система сокращеній, оставаясь общепринятой, теряетъ тахиграфическій характеръ, дѣлается для писцовъ непонятной, но она остается необходимой принадлежностью письма. Въ XIII в. общепринятая система сокращеній извращается все болѣе и болѣе. Наконецъ, въ XV в. тахиграфическіе знаки получаютъ совершенно причудливыя формы, въ которыхъ, лишь путемъ историческаго сравненія, можно найти первоначальную чисто-тахиграфическую основу.

Слѣдующій за введеніемъ текстъ въ изслѣдованіи Г. Ф. Церетели (стр. 1—223(содержитъ въ себѣ: 1) обзоръ всѣхъ встрѣчающихся въ рукописяхъ петербургскихъ, московскихъ и иностранныхъ сокращеній, расположенный въ алфавитномъ порядкѣ (всего разсмотрѣно 60 сокращеній) и 2) списокъ рукописей съ указаніемъ заимствованныхъ изъ каждой рукописи сокращеній, расположенный въ хронологическомъ порядкѣ.

Наконецъ, приложенныя къ изслѣдованію 30 фототипическихъ таблицъ заключаютъ въ себѣ примѣры, расположенные въ алфавитномъ порядкѣ, и заимствованные изъ рукописей петербургскихъ, московскихъ и иностранныхъ. Петербургскими и московскими рукописями авторъ пользовался самолично, для иностранныхъ же рукописей ему служили, главнымъ образомъ, 1) факсимиле греческихъ рукописей въ Испаніи, изданныя Гро и Мартеномъ въ Парижѣ въ 1891 г.; 2) факсимиле папируса CXXXI Британскаго музея, содержащаго аристотелеву Ἀθηναίων πολιτεία (2 изд. 1891); 3) факсимиле греческихъ датированныхъ рукописей IX—XIV вв., хранящихся въ Парижской Національной библіотекѣ, изданныя въ 1890—1891 гг. Омономъ; 4) факсимиле рукописей, издаваемыя Лондонскимъ Палеографическимъ Обществомъ; 5) факсимиле флорентійскихъ рукописей, изданные въ 1884—1890 гг. Вителли и Паоли, и т. д.

Такимъ образомъ, по своему составу, изслѣдованіе Г. Ф. Церетели распадается, если можно такъ выразиться, на части теоретическую и практическую. Въ теоретической части авторъ представилъ живо и увлекательно написанную главу изъ исторіи греческаго письма, въ своей же практической части онъ далъ всѣмъ, кому приходится имѣть дѣло съ греческими рукописями, необходимое и надежнѣйшее пособіе, облегчающее, существенымъ образомъ, наиболѣе трудную сторону при чтеніи и разборѣ греческихъ рукописей.

С. Ж.

Записки Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, т. XIX, Одесса, 1896, 8⁰, стр. 128 + 131 + 68 + 118 + 14 (съ 8 табл.).

Въ вышедшемъ въ 1896 году XIX т. «Записокъ» помѣщены слѣдующія статьи и замѣтки, относящіяся къ археологіи: 1) В. В. Шкорпилъ: Камни съ пантикапейскими надписями, пріобрѣтенные для Мелекъ-Чесменскаго музея въ 1895 году (стр. 1—13). Издано 11 надписей, изъ нихъ 8 надгробныхъ, фрагментъ акта «отпущенія рабовъ на волю» (?), датированнаго царемъ Тиверіемъ Юліемъ Котіемъ (57 г. по Р. Хр.), обломокъ, повидимому, декрета ѳіасотовъ и т. д. 2) О. Ф. Ретовскій: Генуэскія надписи, найденныя въ городѣ Ѳеодосіи въ 1894 г. (стр. 14—26). 3) А. Л. Бертье-Делагардъ: Поддѣлка греческихъ древностей на югѣ Россіи (стр. 27—68). Причины необычайнаго развитія поддѣлокъ на югѣ Россіи въ послѣднее время; объясненіе поддѣлокъ; указанія, какъ, по возможности, отъ нихъ уберечься; отдѣльныя группы поддѣлокъ: надписи, монеты, гончарная посуда, терракотты, стекло, металлы, кромѣ золота, золото, тіара Саитафна, пріобрѣтенная Лувромъ. 4) Э. Р. фонъ-Штернъ: Росписная ваза изъ Керчи (стр. 94—109, табл. I). Изданіе и объясненіе древне-греческой пелики, пріобрѣтенной Обществомъ въ 1894 году. Средину сценки занимаетъ фигура юноши, сидящаго на львиной шкурѣ и опирающагося о палицу лѣвой рукой—«отдыхающій» Гераклъ; противъ него сидитъ Аѳина; Ника возлагаетъ вѣнокъ на голову Геракла; по другую сторону отъ Геракла двѣ фигуры (Іолай и Геба). Время пелики—вторая половина IV в. до Р. Хр. Рисунокъ исполненъ въ «бѣгломъ стилѣ». Живописецъ пользовался для составленія своей картинки не только ранѣе выработанными типами, но и существовавшими уже композиціями этихъ типовъ. Въ близкомъ родствѣ съ одесскою пеликою стоитъ пелика, хранящаяся въ Берлинскомъ музеѣ (Furtwängler, La collection Sabouroff, табл. LXVII). 5) А. А. Павловскій: Памяти Д. А. Ровинскаго (стр. 37—45). 6) А. И. Деревицкій: Александръ Ризо Рангави (некрологъ, стр. 46—61). 7) А. А. Павловскій: Эрнстъ Курціусъ (некрологъ, стр. 64—68). 8) Въ протоколахъ помѣщено содержаніе слѣдующихъ докладовъ: а) В. В. Шкорпила: Описаніе трехъ надписей, открытыхъ 1895 г. въ Керчи, б) А. А. Кочубинскаго и Э. Ф. фонъ-Штерна: О поѣздкѣ въ Аккерманъ для изслѣдованія тамъ открытой гробницы (табл. VII—VIII), в) К. В. Шкорпила: Двѣ надписи (греческая и латинская), найденныя на мѣстѣ древняго Діонисополя, г) В. В. Шкорпила: Описаніе восьми надписей, купленныхъ для Мелекъ-Чесменскаго музея въ 1895 году, д) В. В. Шкорпила: Письмо на имя А. Н. Деревицкаго—о послѣднихъ находкахъ въ Керчи, е) В. В. Шкорпила: Описаніе катакомбы, открытой въ началѣ прошлаго года на Глинищѣ въ Керчи, ж) К. В. Шкорпила: Объясненіе двухъ греческихъ надписей, найденныхъ въ Болгаріи на мѣстѣ древняго Марціанополя, з) Э. Р. фонъ-Штерна: О мѣстѣ нахожденія древняго Херсонеса, и) А. Н. Деревицкаго: О бронзовой статуэткѣ, найденной при недавнихъ раскопкахъ въ Херсонѣ (съ рис.).

С. Ж.

Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ. I. Одесса, 1896, 8⁰, стр. 53+175+35 (съ 3 таблицами).

Вышедшій первый томъ «Извѣстій Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ» распадается на три части.

Первая часть содержитъ: 1) *Открытіе Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ 26-го февраля 1895 года* (стр. 1—21) и 2) *Отчетъ о дѣятельности Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ за 1895 годъ* (стр. 23—53). Въ этомъ отчетѣ интересныя свѣдѣнія даютъ описанія *экскурсій*, предпринятыхъ Институтомъ въ 1895 году. Всего было предпринято три экскурсіи: по Анатоліи, на Аѳонъ, въ Аѳины. *При экскурсіи по Анатоліи* обращено было особое вниманіе на сохранившіеся остатки древности въ Трапезунтѣ, гдѣ сохранилось до 20 христіанскихъ церквей XIII и XIV вв., изъ которыхъ только самыя большія обращены въ мечети, а малыя или закрыты, или остаются во владѣніи греческаго духовенства. Особенности архитектурнаго типа и орнаментика лучше всего могутъ быть изучаемы на малыхъ церквахъ: Ἁγία Παρασκευή, Ἁγία Κυριακή, Ἁγία Ἄννα и др.; въ церкви св. Анны сохранилась фресковая живопись въ два слоя, изъ которыхъ болѣе новый относится къ XV в. (на боковыхъ стѣнахъ изображенія царя и придворныхъ чиновъ въ парадныхъ облаченіяхъ и съ надписями). Остатки стѣнной живописи (не позднѣе XIV в.) сохранились также въ пещерныхъ церквахъ (изображенія св. Евгенія, Алексія Комнина, его супруги и матери, девять фигуръ мѣстныхъ святыхъ). Монастыри, расположенные въ окрестностяхъ Трапезунта, представляютъ также довольно значительный научный интересъ. Въ Трапезунтѣ и его окрестностяхъ оказалось до 300 рукописей (изъ нихъ особенно важны: хрисовулы царей—основателей и благотворителей, патріаршія грамоты, номоканонъ, гдѣ находится, между прочимъ, статья о богомилахъ, матеріалы для исторіи св. Евгенія и т. д.), въ монастырскихъ ризницахъ находится значительное число церковныхъ одеждъ, драгоцѣнныхъ крестовъ, окладовъ священныхъ книгъ, восходящихъ, по времени, къ эпохѣ ранѣе XIV в.

Экскурсія на Аѳонъ сопровождалась, по словамъ отчета, довольно значительными результатами. Прежде всего въ аѳонскихъ монастырскихъ библіотекахъ списанъ цѣлый рядъ рукописей: 1) Cod. 154 монастыря Діонисія, касающійся исторіи Трапезунта, 2) Cod. 120 того же монастыря, относящійся къ дѣлу Іоанна Италы, 3) въ Ивирѣ обширный матеріалъ, относящійся къ монастырскимъ актамъ, 4) Cod. K. 81 Лавры, содержащій важныя данныя для исторіи войнъ болгаро-византійскихъ при Симеонѣ, 5) Cod. 360 Ватопеда, заключающій λόγοι καὶ ὁμιλίαι императора Льва Мудраго (X в.), 6) Cod. 170 Лавры, содержащій «Описаніе храма св. Апостоловъ въ Константинополѣ» писателя X в. Константина Родосца, 7) Cod. 250 Ватопеда—дополнительныя статьи къ соборнымъ дѣяніямъ при Мануилѣ Комнинѣ по вопросу о значеніи евангельскихъ словъ: ὁ πατήρ μου μείζων μοῦ ἐστιν. Кромѣ изученія рукописей, имѣлось въ виду ознакомленіе съ памятниками искусства на Аѳонѣ «съ точки зрѣнія провѣрки существующихъ въ литературѣ данныхъ». Болѣе подробно были изучены три церкви въ Кареѣ, въ Ватопедѣ и въ Діонисіатѣ, представляющія три главныхъ типа аѳонской церковной архитектуры. Съ указанныхъ церквей былъ снятъ планъ. Въ Кареѣ, Ватопедѣ и Діонисіатѣ были найдены отдѣльныя древнія иконы. Изслѣдованіе живописи сосредоточивалось на разборѣ лицевыхъ подлинниковъ. Сняты были фотографическіе снимки съ образцовъ миніатюръ, характерныхъ по содержанію и по стилю. Къ описаніямъ миніатюръ, ранѣе сдѣланнымъ, прибавлялись дополнительныя замѣтки; въ неизвѣстныхъ же рукописяхъ переписывалось все лицевое ихъ содержаніе (Cod. 65 діонисіатской библіотеки—псалтырь нач. XIV в., Cod. 63 той же библіотеки—рѣчи Григорія Богослова XI—XII в., Cod. 27 Ивира—проповѣди Григорія Богослова, Cod. 113 Лавры—евангеліе XIV в.). Сфотографированы и зарисованы образцы для изученія развитія орнамента и инициаловъ византійскихъ рукописей.

При *экскурсіи въ Аѳины* «имѣлось въ виду ознакомиться съ состояніемъ раскопокъ, которыя въ настоящее время ведутся Французскою Школою и Нѣмецкимъ Археологическимъ Институтомъ» и «вступить въ общеніе съ учеными учрежденіями и обществами, работающими въ предѣлахъ Греціи, и выяснить подробности ихъ внутренняго устройства».

Въ самомъ Константинополѣ «Институтъ преслѣдовалъ выясненіе топографическихъ задачъ и для этого предпринималъ рядъ однодневныхъ экскурсій для ознакомленія съ городомъ и его окрестностями», «посѣщалъ частные дома, привлекающіе вниманіе или ясными признаками до-турецкой постройки, или расположеніемъ своимъ на развалинахъ древняго зданія» и собиралъ свѣдѣнія о древностяхъ и, чрезъ посредство русскихъ консуловъ, вошелъ въ сношенія съ нѣкоторыми изъ мѣстныхъ ученыхъ и т. д. и т. д.

Вторая часть «Извѣстій» заключаетъ статьи Ѳ. И. Успенскаго, О. Ѳ. Вульфа и Е. М. Придика. Статья Ѳ. И. Успенскаго: *Актъ отвода земли монастырю Богородицы Милостивой* (стр. 1—34) имѣетъ предметомъ изданіе и реальный комментарій къ одному акту, сохранившемуся въ рукописи XII в. аѳонскаго Иверскаго монастыря. Изучаемый актъ представляетъ протоколъ ввода монастыря Богородицы Милостивой во владѣніе 12 крестьянами съ принадлежащею имъ землею. Протоколъ составленъ по формѣ византійскихъ образцовъ того же рода и заключаетъ слѣдующіе документы: 1) прошеніе игумена монастыря Богородицы Милостивой Діонисія, 2) царскій указъ на пожалованіе монастырю 12 зевгаратовъ съ землею, 3) указъ дукѣ области и приказъ этого послѣдняго на имя практора Струмицкой темы Михаила Цанцигаки о приведеніи въ исполненіе царской воли, 4) самый протоколъ измѣренія земли. Статья О. Ѳ. Вульфа: *Семь чудесъ Византіи и Храмъ святыхъ Апостоловъ* (стр. 35—78, 173—175) заключаетъ въ себѣ изслѣдованіе извлеченнаго изъ библіотеки аѳонскаго монастыря св. Лавры поэтическаго сочиненія Константина Родія, писателя X в. по Р. Хр. Поэма Константина была издана одновременно Г. П. Беглери (Храмъ святыхъ Апостоловъ и другіе памятники Константинополя по описанію Константина Родія, Одесса, 1896) и Леграномъ (Description des oeuvres d'art et de l'église des saints Apotres de Constantinople, poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien. Rev. des études gr. IX (1896), стр. 32—65, съ приложеніемъ факсимиле послѣдняго листа поэмы). Т. Рейнакъ составилъ обстоятельный археологическій комментарій къ поэмѣ (тамъ же, стр. 66—103, съ приложеніемъ плана Константинополя). О. Ѳ. Вульфъ преслѣдуетъ одинаковую цѣль съ Т. Рейнакомъ, т.-е. имѣетъ въ виду объяснить поэму съ археологической точки зрѣнія и попутно провѣрить выводы Рейнака. Онъ тщательно изслѣдуетъ содержаніе поэмы, придерживаясь нити описанія и производя, гдѣ возможно, сравненіе параллельныхъ между собою мѣстъ. Въ статьѣ Е. М. Придика: *Надписи изъ Ѳессаліи* (стр. 79—137) издаются надписи, собранныя авторомъ вмѣстѣ съ Gaetano de Sanctis лѣтомъ 1895 года въ Ѳессаліи. Нѣкоторыя изъ издаваемыхъ надписей были уже ранѣе изданы въ журналѣ «'Αθηνᾶ» за 1895 годъ, «но часто такъ ошибочно, что приходится ихъ переиздавать». Очень жаль, что Е. М. Придикъ не переиздалъ всѣхъ надписей изъ 'Αθηνᾶ, журнала, по его собственному заявленію, «очень мало извѣстнаго въ Европѣ», тѣмъ болѣе, что онъ самъ же проситъ «не упускать изъ виду публикацію въ 'Αθηνᾶ». Въ числѣ надписей значительная часть (86 №№) приходится на долю надписей надгробныхъ, не представляющихъ особаго интереса. Гораздо любопытнѣе надписи объ освобожденіи рабовъ (14 №№), какъ по своимъ прескриптамъ, такъ и по именамъ мѣсяцевъ. Въ прескриптѣ упоминаются ταμίας, ταγοί, στρατηγός и сумма денегъ, заплаченная за освобожденіе. Ѳессалійскій календарь Е. М. Придикъ возстановляетъ такъ: Πάνημος, Θερίστιος, 'Αγαγύλιος, 'Απολλώνιος, Ἑρμαῖος, Λεσχανόριος, Ἄφριος, Θῦος, 'Ομολῷος, Ἱπποδρόμιος, Φυλλικός, 'Ιτώνιος и еще μὴν ἐμβόλιμος. Въ надписяхъ на памятникахъ (19 №№) находимъ посвященіе союза Магнитовъ въ честь Септимія Севера, Траяна, посвященіе въ честь Матери боговъ, Аполлона, египетскихъ божествъ, музъ и т. д. Varia содержатъ 12 надписей: 1) списокъ предметовъ, посвященныхъ богу за выздоровленіе (№ 120), списокъ ѳессалійскихъ родовъ (? № 121), римскій милліарій (№ 122), посвященіе въ честь импер. Юліана (№ 123), постановленіе въ честь какого-то лица города Певмы (ἡ πόλις ἡ Πευματίων, № 124), фрагментъ (№ 125), гдѣ впервые упоминается городъ Μόψιον, извѣстный ранѣе по монетамъ, фрагментъ о дарованіи проксеніи двумъ какимъ-то македонянамъ (№ 126), фрагментъ постановленія ларисcцевъ, повидимому, относительно какихъ-то издержекъ (№ 127), фрагментъ архаической надписи (№ 130), наконецъ, любопытная надпись (№ 131), написанная такими странными буквами, что «невольно приходитъ на умъ, что это фальсификація, хотя трудно себѣ представить, кто бы въ этомъ отдаленномъ мѣстечкѣ (надпись найдена около церкви св. Аѳанасія въ Миліесъ) сталъ заниматься такимъ гнуснымъ дѣломъ».

Кромѣ указанныхъ трехъ статей, во второй части «Извѣстій» мы находимъ подробное описаніе вновь найденнаго пурпуроваго кодекса евангелія (стр. 138—172). Честь открытія этой рукописи, хранящейся теперь въ Императорской Публичной библіотекѣ, принадлежитъ *всецѣло* нашему уважаемому сочлену, *Я. И. Смирнову*, который, путешествуя по М. Азіи, имѣлъ случай видѣть въ деревнѣ Сармисахлы, близь Кесаріи, одинъ

листокъ, вырванный изъ рукописи, и довелъ, затѣмъ, до свѣдѣнія Института, какъ о существованіи рукописи, такъ и о желаніи крестьянъ деревни продать ее. Описаніе рукописи, составленное совокупно наличными силами Института, заключаетъ: 1) содержаніе рукописи, 2) первоначальный видъ и дальнѣйшая судьба ея, 3) отношеніе сохранившейся части рукописи къ утраченнымъ, 4) наблюденія надъ особенностями текста, языка и письма и 5) заключеніе.

Третья часть «Извѣстій» посвящена *Хроникѣ* (стр. 1—35). Въ этой хроникѣ помѣщены: 1) отчетъ А. И. Пападопуло-Керамевса объ археологическихъ находкахъ въ Элладѣ, составленный на основаніи свѣдѣній, заимствованныхъ *исключительно* изъ греческихъ газетъ: τὸ Ἄστυ, Καιροί, Ἑστία, Ἀκρόπολις, Παλιγγενεσία, Ἐφημερίς, Ἁρμονία; А. И. Пападопуло-Керамевсу принадлежитъ также библіографическій отчетъ о нѣкоторыхъ греческихъ книгахъ; 2) указанія г. Мицотаки о нѣкоторыхъ древностяхъ Крита и описаніе собранія древностей, принадлежавшихъ покойному русскому вице-консулу въ Кандіи Іоанну Мицотаки; древности эти происходятъ, главнымъ образомъ, изъ находокъ на горѣ Идѣ; 3) описаніе собранія древностей, составленнаго на Ѳасосѣ Г. М. Христидисомъ; 4) обзоръ, составленный С. В. Арсеньевымъ, генеральнымъ консуломъ въ Іерусалимѣ, археологической дѣятельности различныхъ учрежденій и обществъ въ Палестинѣ; 5) сообщеніе Россійскаго консула въ Коніи о состояніи древностей въ краѣ; 6) описаніе Амиса и его древностей, составленное г. Папагеоргіади.

Къ первому тому «Извѣстій» приложены таблицы, содержащія: 1) планъ и разрѣзъ общаго внутренняго вида храма святыхъ Апостоловъ, составленные по описанію его въ поэмѣ Константина Родосца, 2) графически представленное отношеніе полнаго каноническаго текста евангелія къ тѣмъ частямъ евангельскаго текста, которыя содержатся въ сохранившихся листахъ кодекса N. **С. Ж.**

НОВЫЯ КНИГИ.

Аппельротъ, В. Г. Древне-греческая религіозная скульптура, Сергіевъ Посадъ, 1895, 8°, стр. 23.

Бертье-Делагардъ, А. Л. Поддѣлка греческихъ древностей на югѣ Россіи, Одесса, 1896, 8°, стр. 44.

Мальмбергъ, Вл. К. Успѣхи современной археологіи, Юрьевъ, 1896, 8°, стр. 16.

Трескинъ, Н. Н. Эгинская школа ваятелей. Историческій очеркъ, Москва, 1896, 8°, стр. 36.

Эрмитажъ Императорскій. Музей древней скульптуры. 3-е изданіе исправленное, дополненное и совершенно переработанное, С.-Петербургъ, 1896, 8°, стр. XIII+199.

Amelung, W. Die Basis des Praxiteles aus Mantinea. Archäologische Studien, München, 1895, 8°, стр. 82 (съ табл. и 29 рис. въ текстѣ).

Die attischen Grabreliefs herausgg. im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien, Lieferung VIII, Berlin, 1896, fol. Textbogen 25—28. Tafel CLXXVI—CC.

Babelon, Ern. Carthage, Paris, 1896, 8°, стр. 179 (съ планомъ и рисунками въ текстѣ).

Boissier, G. Rome and Pompeii: Archeological rambles. Translated by D. Hav. Fisher. London, 1896, 8°, стр. 448.

Catalogue of the greek and etruscan Vases in the **British Museum.** Vol. III. Vases of the finest period by C. H. Smith, London, 1896, 8°, стр. 425 (съ 28 табл. и 28 рис. въ текстѣ). Vol. IV. Vases of the latest period by H. B. Walters, London, 1896, 8°, стр. 275 (съ 16 таблицами и 30 рисунками въ текстѣ).

Collignon, M. Histoire de la sculpture grecque. II. L'influence des grands maîtres du cinquième siècle. Le quatrième siècle. L'époque hellénistique. L'art grec après la conquête romaine, Paris, 1897, 8°, стр. 715 (съ 12 табл. и 360 рис. въ текстѣ).

Cumont, Fr. Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra, fasc. 4. Supplement et index, Bruxelles, 1896, 4°, стр. VIII+457—554 (съ табл. и 78 рис. въ текстѣ).

Defrasse, A. et Lechat, H. Epidaure. Restaurations et descriptions, Paris, 1895, fol. стр. 249 (съ 13 табл.).

Denkmäler griechischer und römischer sculptur in historischer Anordnung unter Leitung von H. Brunn, herausgegeben von F. Bruckmann, nach Brunn's Tode fortgeführt von P. Arndt, München, 1896, fol. вып. 88 (№ 436. Grabrelief der Hegeso. Athen, Dipylon. № 437. Grabrelief eines Jünglings. Rom, Villa Albani. № 438. Grabrelief des Dexileos. Athen, Dipylon. № 439. Weihrelief an die Nymphen. Athen, Nationalmuseum; Paris und Helena. Neapel. № 440. Endymion. Rom, Capitol. Perseus und Andromeda. Rom, Capitol); вып. 89 (№ 441. Kopf der Hera. Olympia. № 442—443. Metopen vom Zeustempel. Olympia. № 444—445. Nike des Paionios. Olympia); вып. 90 (№ 446—450. Statuen aus dem Ostgiebel des Zeustempels. Olympia); вып. 91 (№ 451—455. Statuen und Gruppen aus dem Westgiebel des Zeustempels. Olympia).

Dörpfeld, W. und Reisch, Em. Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater, Athen, 1896, 8°, стр. XV+396.

Emmanuel, Maurice. La Danse grecque antique d'après les monuments figurés, Paris, 1896, 8°, стр. XV+342 (съ 5 таблицами и 600 рисунками въ текстѣ).

Furtwängler, Ad. Intermezzi. Kunstgeschichtliche Studien (Inhalt: 1. Ein altgriechischer Bronzekopf des Herzogs von Devonshire. 2. Der Torso Medici und der Parthenon. 3. Der Münchner Poseidonfries und der Neptuntempel des Domitius. 4. Das Monument von Adamklissi und die ältesten Darstellungen von Germanen. Excurs. Die Tiara des Saitapharnes im Louvre), Leipzig und Berlin, 1896, 4°, стр. 92 (съ 4 табл. и 25 рис. въ текстѣ).

Gardner, E. A. A handbook of greek sculpture, I, London, 1896, 8°, стр. XVII + 268 (съ 55 русунками въ текстѣ).

Gauckler, P. L'archéologie de la Tunisie, Paris, 1896, 8°, стр. 71 (съ 16 табл.).

Habich, G. Die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks. Eine Studie zur pergamenischen Kunstgeschichte, Berlin, 1896, 8°, стр. 92 (съ 16 рис. въ текстѣ).

Helbig, W. Guide to the public collections of classical antiquities in Rome, translated from the german by J. and F. Muirhead, Vol. I. II, Leipsic, 1895. 96, 8°, стр. XII+518+490 (съ 36 рисунками въ текстѣ).

Helbig, W. Sur la question mycénienne. Extrait de Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome XXXV, 2-e partie, Paris, 1896, 8°, стр. 85 (съ 35 рисунками).

Hoppin, Jos. Cl. Euthymides. A study in attic Vasepainting, Leipzig, 1896, 8°, стр. VIII+42 (съ 7 табл. и 11 рис. въ текстѣ).

Ilberg, Ioh. Die Sphinx in der griechischen Kunst und Sage, Leipzig, 1896, 8°, стр. 48.

Kiepert, H. et Huelsen, Ch. Formae urbis Romae antiquae. Accedit nomenclator topographicus a Ch. Huelsen compositus, Berolini, 1896, 8°, стр. XI+110 (съ 3 планами).

Knapp, P. Ueber Orpheusdarstellungen, Tübingen, 1895, 8°, стр. 34.

Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium von Ad. Furtwängler, Berlin, 1896, 8°, стр. XIII+391 (съ 71 табл. и 129 рис. въ текстѣ).

Königliche Museen zu Berlin. Altertümer von Pergamon. Band IV. Die Theater-Terrasse von R. Bohn, Berlin, 1896, 4° и fol., стр. 83 (съ 22 рис. въ текстѣ и атласомъ въ 46 табл.).

Körte, G. I rilievi delle Urne etrusche. Volume II, parte 2, Roma-Berlino, 1896, 4°, стр. 141—266, табл. LVII—CXIX.

Magnus, H. Die antiken Büsten des Homer. Eine augenärztlich-ästhetische Studie. Breslau, 1896, 8°, стр. 70 (съ 1 таблицей).

Das **Monument von Adamklissi.** Tropaeum Traiani. Unter Mitwirkung von O. Benndorf und G. Niemann herausgegeben von Gr. G. Tocilesco, Wien, 1895, 4°, стр. 146 (съ 3 табл. и 134 рис. въ текстѣ).

Musée National du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite par E. Pottier. Etudes sur l'histoire de la peinture et du dessin dans l'antiquité. 1-re partie. Les origines. Paris, 1896, 8°, стр. 255 (съ 3 таблицами).

Musée National du Louvre. Catalogue des ivoires par Em. Molinier, Paris, 1896, 8°, стр. XV+366 (съ 41 рисункомъ).

Museum of fine arts Boston. Catalogue of casts part III. Greek and roman sculpture qy Edw. Robinson, Boston and New-York, 1896, стр. IX+391.

Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung. Textband V: Die Inschriften von Olympia bearbeitet von W. Dittenberger und K. Purgold, Berlin, 1896, 4°, стр. VIII+919.

Porträts, Griechische und römische. Nach Auswahl und Anordnung von H. Brunn und P. Arndt, herausgg. von F. Bruckmann, München, 1896, fol. вып. 28 (№ 271. 272. Kopf eines Strategen, sog. Themistokles. Herme im Vatican, Sala delle Muse 518. № 273. 274. Kopf eines Strategen, auf nicht zugehörigem Hermeneschafte, der die Inschrift Θεμιστοκλῆς ὁ Ναυμάχος trägt. Berlin 311. № 275. 276. Kopf eines Strategen. Paris, ehemals im Besitze des Marquis von Pastoret; jetzt wo? № 277. 278. Kopf eines Strategen. München, Glyptothek 159. № 279. 280. Kopf eines Strategen. Rom, Villa Albani, untere Halle des Casinos, № 40); вып. 29 (№ 281. 282. Kopf eines Strategen. Rom, Vatican, Sala della biga 616 № 283. 284. Kopf eines Strategen. Rom, Vatican, Museo Chiaramonti 531. № 285. 286. Kopf eines Strategen. Rom, ehemals beim Kunsthändler Scalambrini. № 287. 288. Kopf eines Strategen. Rom, Villa Albani № 31. № 289. 290. Kopf eines Strategen. Berlin, 323); вып. 30 (№ 291. 292. Kopf des Marcus Antonius (?). Florenz, Uffizien. № 293. 294. Kopf des Marcus Vipsanius Agrippa. Florenz, Uffizien. № 295. Kopf des Marcus Vipsanius Agrippa. Paris, Louvre. № 296. 297. Büste des Cn. Domitius Corbulo. Rom, Capitol, Stanza dei filosofi 48. № 298. Büste des Corbulo. Paris, Louvre. № 299. 300. Büste eines unbekannten Römers. Florenz, Uffizien); вып. 31 (№ 301. 302. Büste eines unbekannten Nicht-Grichen. Athen, Nationalmuseum. № 303. 304. Kopf eines unbekannten Nicht-Griechen. Athen, Nationalmuseum. № 305. 306. Büste eines unbekannten Nicht-Römers. Florenz, Uffizien. № 307. 308. Büste eines unbekannten Nicht-Römers. Rom, Capitol, Stanza dei filosofi 83. № 309. Kopf eines unbekannten Römers. Rom, Museo Boncompagni-Ludovisi. № 310. Kopf eines unbekannten Römers. Athen, Nationalmuseum); вып. 32 (№ 311—316. Kolossalstatuen zweier römischer Magistrate. Rom, Conservatorenpalast. № 317. 318. Kopf eines unbekannten Römers. Stockholm, Nationalmuseum, Saal III, № 106. № 319. 320. Kolossalkopf eines unbekannten Römers. Rom, Capitol, Stanza degli imperatori 83); вып. 33 (№ 321. 322. Statuette des Diogenes (?). Rom, Villa Albani 942. № 323. 324. Büste des Diogenes (?) Berlin 320. № 325. 326. Büste des Diogenes (?). Rom, Capitol, Stanza dei filosofi 21. № 327—329. Statue eines unbekannten Griechen. Sog. Zenon. Rom. Capitol, Stanza del gladiatore 8. № 330. Statue eines unbekannten Griechen. München, Glyptothek 163).

Reber, F. Ueber das Verhältniss des mykenischen zum dorischen Baustil, München, 1896, 8°, стр. 55 (съ 2 табл.).

de **Ridder, A.** Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 74, Paris, 1896, 8°, стр. XXIII + 362 (съ 8 таблицами и 340 рисунками въ текстѣ).

Robert, C. Votivgemälde eines Apobaten, nebst einem Excurs über den sog. Ares Borghese. 19-es hallisches Winckelmannsprogramm, Halle a. S. 1895, 8°, стр. 29 (съ 1 таблицей и 7 рисунками въ текстѣ).

Saloman, G. Die Restauration der Venus von Milo, Stockholm, 1895, 4°, стр. VI + 74 (съ 5 таблицами и 6 рисунками).

Schneider, Arthur. Das alte Rom. Entwickelung seines Grundrisses und Geschichte seiner Bauten auf 12 Karten и 14 Tafeln dargestellt und mit einem Plane der heutigen Stadt sowie einer stadtgeschichtlichen Einleitung, Leipzig, 1896, fol.

Schreiber, Th. Der Gallierkopf des Museums in Gîze bei Kaïro. Ein Beitrag zur alexandrinischen Kunstgeschichte. Leipzig, 1896, 4°, стр. 30 (съ 2 табл. и 6 рис. въ текстѣ).

Schwerzek, K. Erläuterungen zu der Reconstruction des Westgiebels des Parthenon, Wien, 1896, 8°, стр. 32 (съ табл.).

Sittl, K. Atlas zur Archäologie der Kunst. 64 Tafeln mit 1.000 Abbildungen nebst Inhaltsverzeichniss und alphabetischen Register, München, 1897, fol.

Winter, Fr. Eine attische Lekythos des Berliner Museums. 50-es Programm zum Winckelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin, 1895, 8°, стр. 17 (съ 1 таблицей и 5 рисунками въ текстѣ).

Wizemann. Die Giebelgruppen des Parthenon, Programm des Königlichen Realgymnasiums in Stuttgart, № 611, Stuttgart, 1895, 8°, стр. 54.

Zahn, Rob. Die Darstellung der Barbaren in griechischer Litteratur und Kunst der vorhellenistischen Zeit. I, Heidelberg, 1896, 8°, стр. 80.

Рѣдинъ, Е. Сирійскія рукописи съ миніатюрами Парижской Національной библіотеки и Британскаго музея, Москва, 1896, 8°, стр. 11.

Цвѣтаевъ, И. Римскія катакомбы. Изъ исторіи изученія ихъ, Москва, 1896, 8°, стр. 23.

Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter herausgegeben von Ioh. Ficker. II Heft. Die altchristliche Elfenbeinplastik von G. Stuhlfauth, Freiburg i. B. und Leipzig, 1896, 8°, стр. 211 (съ 5 таблицами и 8 рисунками въ текстѣ).

Lettre de Mr. **Wladimir de Bock** Chambellan de S. M. l'Empereur, Conservateur en chef du Musée du Moyen âge et de la Renaissance à l'Ermitage Impérial de St.-Pétersbourg, au Prince François de Liechtenstein au sujet d'une croix reliquaire byzantine appartenant au Baron d'Inkey et Pallin, s. l. et a., 8°, стр. 9 (съ 2 рисунками въ текстѣ).

Detzel, H. Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständniss der christlichen Kunst. II. Die Bildlichen Darstellungen der Heiligen, Freiburg i. B., 1896, 8°, стр. XVIII+713 (съ 318 рис. въ текстѣ).

Kraus, Fr. X. Geschichte der christlichen Kunst. I. Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens, Freiburg i. B., 1896, 8°, стр. XIX+621 (съ табл. и 484 рис. въ текстѣ).

Quellenbuch zum Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts gesammelt von Julius von Schlosser, Wien, 1896, стр. XXIV+407 (съ 4 рисунками въ текстѣ).

Rohault de Fleury, Ch. Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs monuments. Vol. IV. Ministres sacrés, Paris, 1896, 4°, стр. 252 (съ 81 табл.).

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I Hf. 1. Byzantinische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaction, Helsingfors, 1895, 8°, стр. 90 (съ 6 табл. и 87 рис. въ текстѣ).

Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas in historischer Anordnung unter Leitung von W. Bode, herausgg. von F. Bruckmann, München, 1896, fol. вып. 37 (№ 171a. Michelozzo, Portal des Ganges zur Capella Medici in S. Croce zu Florenz. № 171b. Michelozzo, Lünette über dem Portal der Kirche S. Agostino zu Montepulciano. № 172a. Michelozzo, Marmorreliefs der Madonna in Privatbesitz zu Florenz. № 172b. Michelozzo, Bemaltes Thonrelief der Madonna im Hofe des Hospitals von S. Maria Nuova zu Florenz. № 173a. Michelozzo, Marmorrelief der Madonna in Privatbesitz zu Florenz. № 173b. Michelozzo, Thonrelief der Madonna im K. Museum zu Berlin. № 173c. Michelozzo, Steinrelief der Madonna im Louvre zu Paris. № 174a. Michelozzo, Statue des jungen Johannes d. T. über der Thür der Opera del Battistero zu Florenz. № 174b. Michelozzo, Portal der Mediceerbank, jetzt im Museo Archeologico zu Mailand. № 175. Unbekannter Donatello-Schüler, Thonrelief der Madonna im Louvre zu Paris); вып. 38 (№ 176. Unbekannter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna über einer Seitenthür des Doms zu Siena. № 177. Unbekannter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna in der Capella Medici in S. Croce zu Florenz. № 178a. Unbekannter Donatello-Schüler, Bronzerelief der Madonna in der Sammlung Hainauer zu Berlin. № 178b. Unbekannter Donatello-Schüler, Thonrelief der Madonna in Privatbesitz zu Florenz, № 179a. Unbekanter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna im South-Kensington-Museum zu London. № 179b. Unbekannter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna in Privatbesitz zu Paris. № 180a. Unbekannter Donatello-Schüler, Marmorrelief der Madonna in der Sammlung E. André zu Paris. № 180b. Unbekannter Donatello-Schüler, Thonrelief der Madonna in Privatbesitz zu Frorenz); вып. 39 (№ 181a. Unbekannter Donatello-Schüler. Marmorrelief der Madonna im K. Museum zu Berlin. № 181b. Unbekannter Donatello-Schüler, Steinrelief der Madonna im K. Museum zu Berlin. № 182a. Unbekannter Donatello-Schüler,

Thonrelief der Madonna in der Via Pietra Piana zu Florenz. № 182b. Unbekannter Donatello-Schüler, Bemaltes Thonrelief der Madonna in der Sammlung A. von Beckerath zu Berlin. № 183a.b. Unbekannter Donatello Schüler, Zwei bemalte Stuckreliefs der Hl. Familie im K. Museum zu Berlin. № 184a. Unbekannter Donatello-Schüler, Bemaltes Stuckrelief der Madonna im K. Museum zu Berlin. № 184b. Unbekannter Donatello-Schüler, Bemaltes Stuckrelief der Madonna in der Sammlung A. von Beckerath zu Berlin. № 185a. Unbekannter Donatello-Schüler, Unbemaltes Stuckrelief der Madonna im South-Kensington-Museum zu London. № 185b. Unbekannter Donatello-Schüler, Bemalte Thonstatue der Madonna im K. Museum zu Berlin); вып. 40 (№ 186a.b. Unbekannter Donatello-Schüler, Zwei Thonstatuetten der Madonna im K. Museum zu Berlin. № 187a.b. Unbekannter Donatello-Schüler, Zwei Thongruppen sich beissender Kinder im K. Museum zu Berlin und im South-Kensington-Museum zu London. № 188. Antonio Filarete, Bronzethür von S. Pietro in Vaticano zu Rom. № 189. Antonio Filarete, Details von der Bronzethür von S. Pietro in Vaticano zu Rom. № 190. Simone Ghini, Bronzegrabplatte Papst Martin V in S. Giovanni in Laterano zu Rom); вып. 41 (№ 191a.b. Luca della Robbia, Zwei bemalte Stuckreliefs der Madonna im Museum zu Oxford und im K. Museum zu Berlin. № 192a. Luca della Robbia, Thonrelief der stehenden Madonna im South-Kensington-Museum zu London. № 192b. Luca della Robbia, Unbemaltes Thonrelief der Madonna mit Engeln im Louvre zu Paris. № 193a.b. Luca della Robbia, Zwei glasierte Thonreliefs der Verkündigung an die Hirten im Nationalmuseum zu München und im South-Kensington-Museum zu London. № 194. Luca della Robbia, Sängertribüne im Museo dell' Opera zu Florenz. № 195. Luca della Robbia, Zwei Reliefs von der Sängertribüne im Museo dell' Opera zu Florenz); вып. 42 (№ 196—199. Luca della Robbia, Acht Reliefs von der Sängertribüne im Museo dell' Opera zu Florenz. № 200a. Luca della Robbia, Bemaltes Stuckrelief der Pietà im K. Museum zu Berlin. № 200b. Luca della Robbia, Glasiertes Thonrelief der Madonna im South-Kensington-Museum zu London); вып. 43 (№ 201. 202. Luca della Robbia, Fünf Marmorreliefs vom Campanile des Domes zu Florenz. № 203. Luca della Robbia, Zwei unvollendete Marmorreliefs im Museo Nazionale zu Florenz, № 204. 205. Luca della Robbia, Glasierte Thonreliefs der Evangelisten S. Matthäus und S. Marcus, nach dem Entwurf von Brunellesco in der Capella Pazzi bei S. Croce zu Florenz); вып. 44 (№ 206. 207. Luca della Robbia, Glasierte Thonreliefs der Evangelisten S. Lucas und S. Johannes, nach dem Entwurf von Brunellesco. in der Capella Pazzi bei S. Croce zu Florenz. № 208. Luca della Robbia, Portallünette aus glasiertem Thon mit der Madonna zwischen zwei Engeln in der Via dell' Agnolo zu Florenz. № 209. Luca della Robbia, Marmortabernakel in der Kirche zu Peretola bei Florenz. № 210. Luca della Robbia, Portallünette aus glasiertem Thon mit der Auferstehung Christi im Dom zu Florenz); вып. 45 (№ 211. Luca della Robbia, Portallünette aus glasiertem Thon mit der Himmelfahrt Christi in Dom zu Florenz. № 212. Luca della Robbia, Glasiertes Thonrelief der Madonna an Or San Michele zu Florenz. № 213. Luca della Robbia, Lünette von der Thür der Kirche S. Pierino, jetzt im Museo Nazionale zu Florenz. № 214. Luca della Robbia, Bronzethür der neuen Sakristei im Dom zu Florenz. № 215. Luca della Robbia, Zwei glasierte Thonstatuen der Madonna in der Kirche des Ospedale degli Innocenti zu Florenz und in der Sammlung von M-me André zu Paris); вып. 46 (№ 216. Luca della Robbia, Portallünette aus glasiertem Thon mit der Madonna zwischen vier Heiligen an der Kirche S. Domenico zu Urbino. № 217a. Luca della Robbia, Thonrelief der Madonna mit vier Heiligen im Louvre zu Paris. № 217b. Luca della Robbia, Stuckrelief der Madonna mit zwei Heiligen und zwei Engeln im K. Museum zu Berlin. № 218. Luca della Robbia, Lünette aus unbemaltem Thon mit der Madonna zwischen zwei Engeln im K. Museum zu Berlin. № 219. Luca della Robbia, Glasierte Thonstatuen zweier Engel mit Kandelabern in der alten Sakristei des Domes zu Florenz. № 220a. Luca della Robbia, Glasiertes Thonrelief der Madonna im Museo von S. Maria Nuova zu Florenz. № 220b. Luca della Robbia, Glasiertes Thonrelief der Madonna mit zwei Engeln im Museo Nazionale zu Florenz).

ПРОТОКОЛЫ ЗАСѢДАНІЙ

ОТДѢЛЕНІЯ АРХЕОЛОГІИ ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКОЙ, ВИЗАНТІЙСКОЙ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗА 1896 ГОДЪ.

I. Засѣданіе 15-го января 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: В. Г. Васильевскій, Н. И. Веселовскій, Е. М. Гаршинъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, Ю. Б. Иверсенъ, А. В. Комаровъ, И. П. Корниловъ, Ю. А. Кулаковскій, Р. Х. Леперъ, Н. П. Лихачевъ, А. М. Позднѣевъ, В. Э. Регель, Я. И. Смирновъ, П. А. Сырку, Б. А. Тураевъ, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щукаревъ. Гости: И. К. Смирновъ и Н. Н. Трескинъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 18-го декабря 1895 г.

2.

Доложено адресованное на имя г. Предсѣдателя Отдѣленія письмо члена-сотрудника А. Кирхгоффа съ изъявленіемъ благодарности за полученную имъ телеграмму въ день 70-лѣтняго юбилея.

Постановлено: напечатать письмо А. Кирхгоффа при протоколахъ засѣданій Отдѣленія [1]).

3.

Чл.-сотр. Я. И. Смирновъ сдѣлалъ докладъ: *О нѣкоторыхъ христіанскихъ памятникахъ Эпира, Ѳессаліи, Солуни и Кипра* [2]).

---

[1]) См. Зап. Имп. Р. Арх. Общ. VIII. Труды Отд. арх. др.-класс., виз. и зап.-евр., кн. 1 (1895), стр. 448.

[2]) См. Виз. временникъ, т. IV, вып. 1 (Христіанскія мозаики Кипра). Остальную часть доклада Я. И. Смирнова предположено напечатать въ слѣдующей книгѣ «Трудовъ».

*

4.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ библіографическую замѣтку: *Алжирскіе и тунисскіе музеи* [1]).

II. Засѣданіе 5-го февраля 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: кн. С. С. Абамелекъ-Лазаревъ, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, И. Н. Зинченко, М. С. Куторга, В. В. Латышевъ, Р. Х. Леперъ, В. К. Мальмбергъ, А. К. Марковъ, А. В. Праховъ, кн. П. А. Путятинъ, В. Э. Регель, Я. И. Смирновъ, А. А. Спицынъ, П. А. Сырку, Б. А. Тураевъ, А. А. Цагарели, Г. Ф. Церетели. Гости: И. К. Смирновъ и Н. Н. Трескинъ.

1.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 15-го января 1896 г.

2.

Чл.-сотр. Я. И. Смирновъ сдѣлалъ докладъ: *Археологическая поѣздка по Малой Азіи* [2]).

3.

Д. чл. В. В. Латышевъ прочелъ рефератъ: *Агонистическій каталогъ изъ Горгиппіи* [3]).

4.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ библіографическую замѣтку объ изданіи: *Königliche Museen zu Berlin. Altertümer von Pergamon V, 2: Das Traianeum.*

III. Засѣданіе 19-го февраля 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, Ѳ. Ф. Зѣлинскій, А. К.

---

[1]) См. Зап. Имп. Р. Арх. Общ. VIII. Труды Отд. арх. др.-класс., виз. и зап.-евр., кн. 1 (1895), стр. 418—421.

[2]) Предположено напечатать въ слѣдующей книгѣ «Трудовъ».

[3]) См. Ж. М. Н. Пр., 1896, мартъ, отд. класс. фил., стр. 113—127.

Марковъ, о. К. Т. Никольскій, С. Л. Пташицкій, Я. И. Смирновъ, Б. А. Тураевъ, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щукаревъ. Гость Н. Н. Трескинъ.

I.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 5-го февраля 1896 г.

II.

Секретарь Отдѣленія довелъ до свѣдѣнія Собранія о кончинѣ 17-го (29-го) января Джузеппе Фіорелли, извѣстнаго руководителя раскопокъ въ Помпеяхъ, знатока помпеянскихъ древностей, организатора Національнаго музея въ Неаполѣ. Покойный состоялъ членомъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества съ 27-го мая 1877 года.

III.

Д. чл С. А. Жебелевъ прочелъ замѣтку объ *„Архитектурныхъ изслѣдованіяхъ С. А. Иванова“* [1]).

IV.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ чл.-сотр. М. И. Ростовцева: *Помпеи за 1893—1895 гг.* [2]).

IV. Засѣданіе 11-го марта 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Барсовъ, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, Ѳ. Ф. Зѣлинскій, Г. Е. Кизерицкій, Р. Х. Леперъ, П. В. Никитинъ, Б. А. Тураевъ, Г. Ф. Церетели и А. Н. Щукаревъ.

I.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 19-го февраля 1896 г.

---

[1]) См. Зап. Имп. Р. Арх. Общ. VIII. Труды Отд. арх. др.-класс., виз. и зап.-евр., кн. 1 (1895), стр. 413—415.

[2]) Тамъ же, стр. 307—393.

II.

Чл.-сотр. Ѳ. Ф. Зѣлинскій прочелъ рефератъ: *О врачѣ Софоклѣ* [1]).

III.

Были представлены фотографіи къ докладу чл.-сотр. М. И. Ростовцева: *Помпеи за 1893—1895 гг.*

V. Засѣданіе 16-го апрѣля 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Д. В. Айналовъ, С. А. Жебелевъ, Ѳ. Ф. Зѣлинскій, А. В. Комаровъ, Р. Х. Леперъ, А. К. Марковъ, А. А. Павловскій, князь П. А. Путятинъ, П. А. Сырку, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щукаревъ. Гость А. И. Сонни.

I.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 11-го марта 1896 г.

II

Чл.-сотр. Р. Х. Леперъ прочелъ рефератъ: *Тридцать тирановъ* [2]).

III.

Доложено сообщеніе чл.-сотр. М. И. Ростовцева: *Двѣ новыя надписи изъ Панноніи* [3]).

IV.

Дѣйств. чл. А. Н. Щукаревъ познакомилъ съ содержаніемъ *C. I. Att. II. Supplementa* [4]).

---

[1]) См. Жур. Мин. Нар. Просв., 1896, отд. класс. фил., апрѣль — май, стр. 28—62.

[2]) См. Жур. Мин. Нар. Просв., 1896, отд. класс. фил., май—іюнь, стр. 90—101.

[3]) См. Жур. Мин. Нар. Просв., 1896, отд. класс. фил., май, стр. 63—68.

[4]) См. выше, стр. 321—323.

V.

Чл.-сотр. П. А. Сырку сдѣлалъ докладъ: *О двухъ христіанскихъ рельефахъ изъ Чепины въ Болгаріи, хранящихся въ Музеѣ Общества* [1]).

VI. Засѣданіе 10-го мая 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ А. Н. Щукарева присутствовали: Н. И. Барсовъ, Е. М. Гаршинъ, В. Г. Дружининъ, С. А. Жебелевъ, Р. Х. Леперъ, К. Н. Лишинъ, В. Э. Регель, Б. А. Тураевъ, Б. В. Фармаковскій. Гость Б. М. Истринъ.

I.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 16-го апрѣля 1896 г.

II.

На основаніи § 56 Устава Общества, произведены выборы Управляющаго Отдѣленіемъ. Избранъ единогласно И. В. Помяловскій.

III.

Д. чл. А. Н. Щукаревъ познакомилъ съ содержаніемъ I тома изданія *Inscriptiones graecae insularum maris Aegei* [2]).

IV.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ замѣтку о вновь вышедшемъ томѣ *Пергамскихъ надписей* [3]).

VII. Засѣданіе 14-го октября 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Е. М. Гаршинъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, Н. П. Кондаковъ, баронъ В. Р. Розенъ, Б. А. Тураевъ, А. Н. Щукаревъ и А. Ѳ. Энманъ.

---

[1]) За отсутствіемъ П. А. Сырку, Редакція не имѣетъ, къ сожалѣнію, возможности редставить содержаніе этого доклада въ настоящей книгѣ «Трудовъ».

[2]) См. выше, стр. 324—325.

[3]) См. выше, стр. 336—338.

I.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 10-го мая 1896 г.

II.

Секретарь Отдѣленія прочелъ рефератъ чл.-сотр. Б. В. Фармаковскаго: *Стѣнная живопись Микенской эпохи* [1]).

III.

Д. чл. С. А. Жебелевъ сдѣлалъ доклады: а) *Левинская надпись-рецептъ* [2]), б) *О новомъ изданіи Павсанія* [3]).

VIII. Засѣданіе 18-го ноября 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: графъ А. А. Бобринской, Н. И. Веселовскій, Е. М. Гаршинъ, С. А. Жебелевъ, М. С. Куторга, А. К. Марковъ, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щукаревъ. Гость К. Д. Чичаговъ.

I.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 14-го октября 1896 г.

II.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ рефераты: а) *Аѳинскіе тиранны Аѳиніонъ и Аристіонъ*, б) *Объ изданіи коллекціи Якобсена* (*глиптотека Ny-Carlsberg*) *въ Копенгагенѣ* [4]), в) *О книгѣ Молинье: Histoire générale des arts appliqués à l'industrie* [5]).

IX. Засѣданіе 23-го декабря 1896 года.

Подъ предсѣдательствомъ И. В. Помяловскаго присутствовали: Н. И. Веселовскій, Е. М. Гаршинъ, В. К. Ернштедтъ, С. А. Жебелевъ, М. С. Куторга, А. К. Марковъ, В. П. Мордвиновъ, о. К. Т. Никольскій, баронъ В. Р. Розенъ,

---

[1]) См. выше, стр. 265—290.
[2]) См. Журн. Мин. Нар. Просв., 1896, ноябрь, отд. класс. фил., стр. 87—93
[3]) См. выше, стр. 338—339.
[4]) См. выше, стр. 340—341.
[5]) См. выше, стр. 343—344.

С. Л. Степановъ, Б. А. Тураевъ, Г. Ф. Церетели, А. Н. Щукаревъ. Гость А. А. Пальниковъ.

I.

Читанъ и утвержденъ протоколъ засѣданія 18-го ноября 1896 г.

II.

Чл.-сотр. Б. А. Тураевъ прочелъ рефератъ: *Богъ Тотъ въ египетскомъ искусствѣ.*

Для египетской художественной миѳологіи сдѣлано пока очень мало. Были лишь попытки объять необъятное, въ родѣ словаря Lanzone, да детальныя описанія религіозныхъ памятниковъ музеевъ. Между тѣмъ для изученія древне-египетской культуры и миѳологіи, религіозное искусство имѣетъ столь же важное значеніе, какъ и литература; художественныя произведенія бывали не только выраженіями вѣрованій и иллюстраціями къ текстамъ, но нерѣдко сами имѣли магическую силу. Богъ Тотъ изображался безразлично въ видѣ ибиса, ибіокефала, павіана. Первая форма — древнѣйшая, но уже при IV дин. въ Вади-Магара встрѣчаемъ вторую (первое извѣстное изображеніе); третья попадается лишь со временъ Новаго Царства. Нерѣдко попытки соединить ихъ въ одномъ изображеніи (напр., на одной глиняной плитѣ, принадлежащей Музею Общества). Какъ богъ Луны, Тотъ изображался и въ видѣ луннаго диска на кораблѣ (Туринскія плиты), или въ трехъ перечисленныхъ формахъ съ луннымъ дискомъ на головѣ. Безчисленны каменныя, глиняныя, бронзовыя статуэтки въ музеяхъ: каменные павіаны на лѣстницахъ (ср. ермопольская лѣстница въ исторіи мірозданія), на пьедесталахъ (эстетическія причины). На астрономическихъ изображеніяхъ полнолунія Тотъ является вверху представителей 14 дней мѣсяца, касаясь руками кульминирующаго свѣтила. Нерѣдко (особенно въ Нубіи) Тотъ изображается и въ видѣ человѣка съ дискомъ на головѣ; въ этомъ случаѣ отъ наз. «špsï» и, повидимому, смѣшивается съ Шу. Богословскій терминъ для свѣтилъ «очи» верховнаго бога обусловилъ изображенія Тота съ окомъ въ рукахъ и эпитетъ «носителя ока». Какъ «владыка словесъ божіихъ», богъ знанія и литературы, Тотъ изображается съ письменнымъ приборомъ или сверткомъ папируса въ рукахъ то произносящимъ рѣчи царямъ и богамъ, то присутствующимъ при выдающихся событіяхъ, то отсчитывающимъ царямъ долголѣтіе или записывающимъ результаты взвѣшиванія на страшномъ судѣ, или въ храмовой сокровищницѣ. Изображался Тотъ и въ библіотекахъ, и на вѣсахъ. Какъ «владыка правды», Тотъ изображался часто вмѣстѣ съ богиней Маатъ и со страусовымъ перомъ поверхъ луннаго диска. Какъ богъ-магъ, Тотъ былъ популяренъ въ весьма распространенныхъ магическихъ текстахъ (одинъ изъ нихъ противъ укушенія змѣй описанъ, между прочимъ, въ извѣстныхъ текстахъ гробницы Сети I) и вообще выступаетъ нерѣдко въ этой роли, напр., въ исторіи войны Гора съ врагами въ Эдфу, въ меттерниховой надписи, въ циклѣ изображеній чудеснаго рожденія царя и мн. др. Начиная съ Новаго Царства, замѣчается обиліе изображеній Тота въ отношеніи къ загробному міру и, между прочимъ, въ роли психопомпа. Сюда относятся иллюстраціи къ Книгѣ Мертвыхъ, гдѣ картина Страшнаго суда имѣла свою длинную и интересную исторію, на саркофагахъ и стилахъ. Тотъ все болѣе и болѣе входитъ въ роль и подземнаго бога; ко времени Птолемеевъ составляется цѣлый циклъ такихъ божествъ, выступающихъ, между прочимъ, на саркофагахъ. Тотъ появляется и въ формѣ муміи, смѣшивается съ Херибакуэръ и даже съ самимъ Осирисомъ, который также принимаетъ аттрибуты бога луны. Отсюда изображенія, большею частью бронзовыя, сложнаго божества Осириса—Іахи—Тота (=Ос.—мѣсяцъ—Т.) въ видѣ стоящей или сидящей муміи съ луннымъ дискомъ, короной атефъ и клювомъ ибиса на головѣ человѣка. Вслѣдствіе отожествленія съ Хонсу, изрѣдка попадаются изображенія Тота съ головой кобчика, а въ Вѣнѣ есть даже бронзовая статуэтка его съ головой тельца

и луннымъ дискомъ. Головной уборъ Тота, кромѣ диска—корона атефъ; начиная съ саисской эпохи и тройной атефъ, можетъ быть, въ соотвѣтствіи съ эпитетомъ «Тривеликій» (Τρισμέγιστος). Преслѣдованіе культа Сета въ эту эпоху повлекло за собой, между прочимъ, замѣну его Тотомъ или Горомъ; отсюда его изображенія въ числѣ эннеады и въ парѣ съ Горомъ по обѣ стороны окропляемаго царя, Абидскаго реликварія и др. св. предметовъ. Въ это же время встрѣчаются впервые изображенія ермопольской огдоады, но Тотъ не всегда выступаетъ ея архегетомъ. Нерѣдки изображенія Тота на свящ. сосудахъ и т. д., и т. д., и т. д.

III.

Д. чл. А. Н. Щукаревъ сдѣлалъ докладъ: *Неизданный рельефъ изъ числа т.-наз. „Погребальныхъ трапезъ“* [1]).

IV.

Д. чл. С. А. Жебелевъ прочелъ сообщеніе: *По поводу новаго изданія рельефовъ колоннъ Траяна и Марка Аврелія* [2]).

19619

[1]) Предположено напечатать въ слѣдующей книгѣ «Трудовъ»

[2]) См. выше, стр. 341—343.

Добрый Пастырь въ мозаикѣ Усыпальницы Галлы Плацидіи въ Равеннѣ. Съ акварельной копіи изъ собранія графини П. С. Уваровой.

Христосъ Еммануилъ въ мозаикѣ церкви св. Виталія въ Равеннѣ
Съ акварельной копіи изъ собранія графини П. С. Уваровой.

Обломокъ Микенской стѣнной живописи

19613

DK 30 .A18522 9.3-9.4 IMS
Imperatorskoe russkoe arkheo
Zapiski imperatorskago
russkago arkheologicheskago

PONTIFICAL INSTITUTE
OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK
TORONTO 5 CANADA